En esta monografía, los autores pretenden expresar los posibles significados de algunos ideogramas, tallados por nuestros indios taínos en la Caverna de Patana, y deducen de éstos, valiosas interpretaciones de ritos astronómicos y pluviógenos, entre otros, con el fin de trascender los tonos descriptivos que han marcado los reportes del arte parietal de esta espelunca y que, haciendo un estudio comparativo de este quehacer arqueológico en el contexto de la Isla y de Las Antillas, les ha permitido establecer algunas conclusiones que resultarán muy interesantes para los estudiosos de este tema.

Racso Fernández Ortega (1957) y José B. González Tendero (1966), miembros de la Sociedad Espeleológica de Cuba, son genuinos valores de las nuevas generaciones de jóvenes, formados por la Revolución Socialista. Con el presente trabajo, obtuvieron el Premio de Investigación Cultural, 1999, otorgado por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

ISBN 959-242-034-3

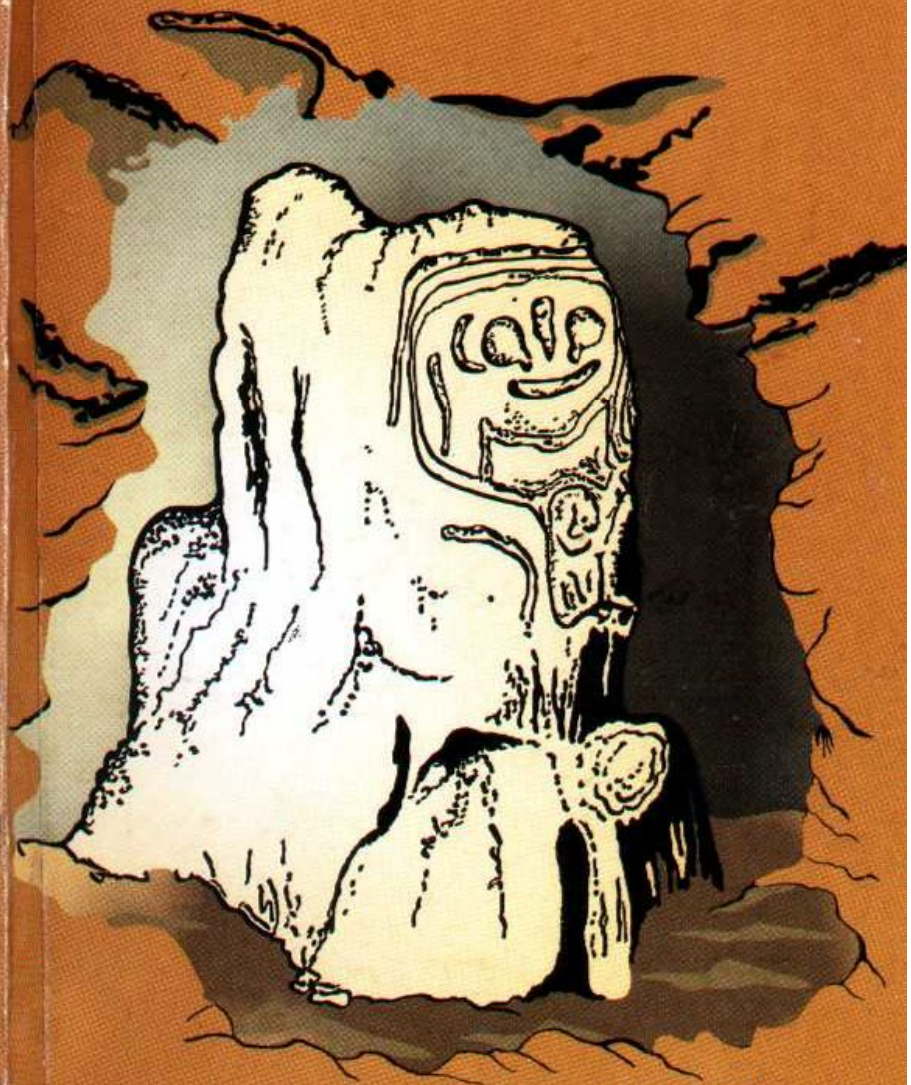
9 789592 420342

Edición financiada
por el Fondo de Desarrollo
para la Educación y la Cultura

El enigma de los petroglifos aborígenes de Cuba y el Caribe insular

RACSO FERNANDEZ Y JOSE B. GONZALEZ

El enigma de los petroglifos aborígenes de Cuba y el Caribe insular



Centro de Investigación y Desarrollo
de la Cultura Cubana
Juan Marinello

El enigma de los petroglifos aborígenes de Cuba y el Caribe insular

RACSO FERNANDEZ Y JOSE B. GONZALEZ

El enigma de los petroglifos aborígenes de Cuba y el Caribe insular

Premio de Investigación Cultural 1999

Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello

Edición: Lic. Rosario Esteva y Lic. Rosario Parodi
Realización computarizada: Lic. Rosario Parodi
Cubierta: Hugo Vergara Fernández

© Racso Fernández Ortega y
José B. González Tendero, 2001

© Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura
Cubana Juan Marinello, 2001

Estimado lector, le estaremos muy agradecidos si nos hace llegar su opinión, por escrito, acerca de este libro y de nuestras ediciones.

ISBN 959-242-034-3

Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana
Juan Marinello
Ave. de Rancho Boyeros Núm. 63,
Plaza de la Revolución,
Ciudad de La Habana, 10600, Cuba

A nuestros padres,
que en todo momento nos dieron aliento,
nos brindaron comprensión y refugio
luego de las agotadoras jornadas
espeleológicas.

Agradecimientos

Al buen amigo y siempre maestro Dr. Manuel Rivero de la Calle. A Nerina Cabrera Rodríguez y a los demás miembros del Grupo Don Fernando Ortiz de la Sociedad Espeleológica de Cuba, nuestro inseparable colectivo.

Prólogo

Los autores de esta monografía, Racso Fernández Ortega y José B.González Tendero, nacidos en 1957 y 1966, respectivamente, graduado, el primero, en la Unión Soviética en 1983 y el segundo, en La Habana en 1986; ambos miembros de la Sociedad Espeleológica de Cuba, son genuinos productos de las nuevas generaciones de jóvenes, formados por la Revolución Socialista y pudiera decirse que hay mucho de vidas paralelas en ambos jóvenes investigadores.

Racso Fernández Ortega, es ingeniero economista en la Industria de la Construcción de Maquinarias; ocupó, sucesivamente, los cargos de investigador aspirante en el Instituto de Investigaciones de Maquinarias Agrícolas del Ministerio de la Agricultura de la República de Cuba y experto de la Secretaría Permanente para Asuntos del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) del Consejo de Ministros, entre 1986 y 1990. Es miembro del Partido Comunista de Cuba desde 1988.

Con una extraordinaria vocación por los estudios arqueológicos y espeleológicos, comienza a desarrollar esta afición en 1970, en el Círculo de Interés de Arqueología de la Escuela Vocacional de Vento. Ocho años después participa en expediciones arqueológicas en Uzbequistán y, en 1984, desarrolla sus actividades en la Sociedad Espeleológica de Cuba.

Ha colaborado en el Departamento de Arqueología del Centro de Antropología del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente; ha sido Presidente del Proyecto Arqueológico Guatiao del Grupo Espeleológico Don Fernando Ortiz y, entre otros cargos, ha ocupado el de Relator Anual de la Sociedad Espeleológica de Cuba en 1996. Ha participado en numerosos eventos científicos de Arte rupestre, Espeleología, Historia, Antropología, Cultura, Medio Ambiente y otros temas.

José B.González Tendero es Supervisor de la Dirección Municipal de Higiene y Epidemiología del municipio Playa, Ciudad de La Habana, y desde muy joven, en 1980, comenzó a desarrollar su vocación espeleoarqueológica en el Círculo de Interés de Arqueología de la Escuela Secundaria Juan Noyola. Seis años después, es elegido miembro de la Sociedad Espeleológica de Cuba; ha practicado espeleo-buceo y presidido el Grupo espeleo-arqueológico Don Fernando Ortiz de la Sociedad Espeleológica de Cuba.

Como colaborador del Departamento de Arqueología de la Academia de Ciencias de Cuba, ha laborado en el Proyecto Arqueológico Guatiao del Grupo Espeleológico Don Fernando Ortiz. Ha participado en numerosas jornadas científicas y congresos internacionales. Autor de trabajos de Arte Rupestre, publicados entre 1989 y 1996.

En esta nueva monografía, sus autores, estudian los posibles significados de algunos ideogramas tallados por nuestros indios taínos en la Caverna de Patana y deducen de éstos, valiosas interpretaciones de ritos astronómicos y pluviógenos, entre otros.

Es plausible, el esfuerzo en identificar algunas deidades representadas petroglíficamente en Patana con las deidades del panteón taíno; han seguido en esto,

los derroteros de Fray Ramón Pané, José J. Arrom, Dato Pagán Perdomo y Fernando Ortiz, entre otros.

De esta manera, los autores tratan de identificar a Mácocael, mítico guardián de la cueva descrita por Pané; a Boinayel, con su imagen llorona, en la que sus lágrimas representan las lluvias imprescindibles para los cultivos y la vida; deidad troglodítica y semipluviógena, adorada por los taínos; a los cuatro gemelos nacidos del vientre de Itaba Cahuba Bai, representativos también de los cuatro puntos cardinales; a Guabancex, diosa asociada al agua y al viento huracanado y que solía ser acompañada de Guataubá y por Cuatrisquie que tenía por oficio divino recoger las aguas en los valles entre las montañas, para evitar mayores destrucciones, como recuerda Arrom.

En nuestro reciente estudio "El Arte Rupestre del Amazonas al Caribe. Bahamas", logramos identificar algunas de estas deidades en los petroglifos de las pocas estudiadas espeluncas bahamenses. A lo largo de nuestro viaje por el Orinoco y el Caribe, se manifiestan tales deidades.

Cuando el 15 de enero de 1940, comenzamos la exploración sistemática de las cuevas de Cuba, sólo se conocían, en el territorio nacional, referencias a las pictografías de la Cueva de María Teresa, descritas en la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en la localidad correspondiente a la Sierra de Cubitas, provincia de Camagüey, publicada en Madrid en 1841.

Al seguir el orden cronológico, debemos citar la Cueva Grande, mencionada por el sacerdote Antonio Perpiñá en su libro *El Camagüey,* publicado en Barcelona, 1889, donde expone:

> En el fondo de esa entrada (de la que llamaban Cueva Grande) y frente al mismo boquerón, se

hallan líneas grandes y encarnadas, a los cuales algunos han llamado signos jeroglíficos de los indios. He aquí por qué se llama, también, "Cueva del Indio", y a la que llamamos Cueva de Pichardo en 1958, abierta igualmente en el Cerro de Tuabaquey, en la Sierra de Cubitas; esta misma espelunca fue llamada también por Jacobo de la Pezuela, en su *Diccionario Geográfico de Cuba*, 1863, "La Cueva Grande o de los Negros Cimarrones."

La tercera cueva que aparece en la historia del Arte Rupestre de Cuba corresponde a la Cueva de los Bichos o de Patana, explorada por el arqueólogo norteamericano Mark Raymond Harrington, con valiosos petroglifos dados a conocer en su libro *Cuba Before Colombus*, publicado en Nueva York, 1921.

La cuarta mención de cuevas con pictografías corresponde a la Cueva de Punta del Este y la hace el geógrafo francés Charles Berchon, en 1903, en su libro *A través de Cuba*, publicado ese año, en el que refiere brevemente las aventuras del doctor Frelman P. Lane, quien arribó allí al ocurrir el naufragio de la nave en la cual viajaba y narraba que llegó a "una gruta profunda de 50 pies con bóveda agujereada y paredes adornadas de dibujos indios".

No fue hasta 1922 que el sabio cubano Fernando Ortiz informó a la Academia de la Historia su visita a la famosa Cueva de Punta del Este.

Estas cuatro espeluncas, dadas a conocer entre 1841 y 1921, las debemos comparar con las cuarenta y cinco descritas en nuestro libro *Cuba: Dibujos Rupestres* (La Habana, 1975), y también con las casi cien espeluncas registradas, actualmente, con pictografías o petroglifos en el Archipiélago Cubano.

Dos casos bien reveladores son las localidades de Punta del Este y de Patana, en cuanto a la sistematicidad de las exploraciones y estudios. Don Fernando Ortiz y René Herrera Fritot solamente pudieron estudiar una cueva en Punta del Este; en esta localidad nuestras continuas exploraciones, a lo largo de los años, revelaron en aquel extremo Sur-oriental de Isla de Pinos, la existencia de cinco nuevas espeluncas con Arte Rupestre, además de haber localizado en la misma Isla, junto a otros investigadores, varias localidades en Puerto Francés, Sierra de Casas y Cerros de Santa Isabel.

En la Caverna de Patana, la continuación de nuestras expediciones nos llevó a descubrir lo que llamamos la Cueva del Jagüey, conectada a la Cueva de los Bichos (Patana), también con interesantísimos petroglifos. Posteriormente, los hallazgos del Grupo Pedro Borrás de la Sociedad Espeleológica de Cuba enriquecieron aquella gran espelunca de otras manifestaciones pictográficas.

Muchísimos ideogramas, pictografías, petroglifos y dibujos sobre cerámica, realizada por parte de las disímiles culturas americanas, representan la acción mágica de la lluvia. Un buen resumen de estas expresiones está recogido en la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, en la obra de los cronistas y de no pocos mitólogos y etnólogos.

Recordemos que el padre Bernardino de Sahagún escribió sobre la representación pluviógena de una figura antropomórfica, formada por círculos dibujados en su cuerpo y debajo de cada uno un grupo de tres rayas.

En el Arte Rupestre, a lo largo del Orinoco, por ejemplo en Tepumereme, existen tres dibujos de jaguares; de uno de ellos parten seis líneas radiantes y de una de sus orejas cuelgan círculos equivalentes al viento. El padre Gilli escribe sobre la tradición de atribuir esta

figura al famoso Amalivaca, el Dios creador de los antiguos venezolanos, quien había arribado a aquellas márgenes orinoquenses, inundadas, en tiempos primitivos y grabado aquellas inscripciones para recuerdo de las generaciones futuras.

En la Boca del Infierno, una de las desembocaduras del Orinoco, se ha representado un ave que, según Garrick Mallery, Ernst y Patrón, representa al Dios del Viento y de la Lluvia por medio de varios círculos y tres gotas de este líquido debajo de cada ala.

Chalchinitlicue está representado en México en una esfinge, en la que en cada mejilla se halla grabado el signo del agua.

En la espelunca de Tinguiririca, en Chile, es conocido un petroglifo con una inscripción donde aparecen seis rayas verticales, representativas de la lluvia.

En Perú, se conocen representaciones de lluvia por medio de sapos.

En la Cultura Chancay, que floreció en los tiempos precolombinos en la costa desértica del Perú, son frecuentes los ídolos, en los que el cuerpo está cruzado por rayas representativas de la lluvia.

No son escasas tampoco las figuras de otras culturas amerindias, en las que, como entre los indios antillanos, de los ojos salen lágrimas equivalentes a la lluvia. Son los famosos llora-lluvias de los que escribió Don Fernando Ortiz.

Los mayas adoraban la cruz como símbolo de la lluvia, lo que, de cierta manera, también practicaban los artistas chibchas de Colombia.

Las líneas verticales, pintadas en el pecho de los ídolos de la cultura zuñi, tienen características pluviógenas.

Aparte de las representaciones gráficas, casi todos los pueblos de nuestro Planeta han sostenido creencias

mágicas con el objetivo de producir la lluvia, tan necesaria para las cosechas y la vida en general de la Humanidad.

Todos los niños influidos por la cultura hispánica, seguramente, recuerdan los cantos invocadores de lluvia como aquel de "¡Que llueva, Que llueva, / la Virgen de la Cueva"!/ los pajaritos cantan, / las nubes se levantan", o aquella otra que cantaba fórmulas para detener las lluvias: "San Isidro el labrador,/ quita el agua/ y pon el sol"; ambas recogidas en el libro *Flolklore del niño cubano*. (C.Alzola, 1961: t.I).

Pero ¿quién es la famosa y escurridiza Virgen de la Cueva?

Para averiguarlo, emprendimos una investigación. Entre los datos que hallamos está el de la Virgen de las Rocas, pintada por Leonardo da Vinci, y exhibida en el Museo del Louvre, de París, donde aparece en una gruta con estalactitas y tapizada de flores. También unimos al dato anterior el de algunas tradiciones donde aparece la madre de Cristo en la famosa espelunca de Lourdes, en Francia.

Pero esto no era suficiente. La Virgen de la Cueva, la clásica, seguía sin identificar, a pesar de nuestras indagaciones con sacerdotes de la iglesia católica de Cuba.

Con la cooperación de la Sala de Referencias de la Biblioteca Nacional de La Habana, ¡al fin!, hallamos los datos correspondientes a la famosa Virgen de la Cueva en el folleto titulado: *¡Que llueva, que llueva, la Virgen de la Cueva! Fiesta Patronal en Santa María de Dota*, por Giselle Chang (editado en San José de Costa Rica, 1988).

Anualmente, en Dota, Costa Rica, antigua zona indígena del Reino Huetar de Oriente, dominio del Cacique Guarco, donde abundan interesantes petroglifos,

se celebra la Fiesta Patronal de Santa María de Dota, este último nombre de prosapia aborigen.

Domingo Rivas Salvatierra, propuso que se le otorgara, en Dota, el título de Patrona de Santa María a Nuestra Señora de la Cueva Santa y, además, se le obsequiara una imagen de esta Virgen.

En 1960, un miembro de la comunidad de Santa María, Miguel Ureña, se interesó por conocer el origen de la Virgen de la Cueva y con tal finalidad escribió al Obispo de Segorbe, quien a su vez remitió la solicitud a los Padres Carmelitas, quienes son los administradores del Santuario de esa localidad española y es Claudio Ureña en su obra *Gotas de Amor*, publicada en San José (1988), donde se da a conocer la historia, relatada por el Padre Vicente Javier Tena Melia, titulada *La Blanca Paloma de Altura* (España, 1984). Cuenta que en 1355, Bonifacio Ferrer modeló una virgen y distribuyó copias en yeso entre los labriegos y pastores de la localidad y uno de ellos la veneró en la Cueva del Latonero, en el municipio de Altura, cerca de Segorbe, en Valencia.

En 1503, otro pastor descubrió la imagen en un rincón de no fácil acceso de la espelunca, a la que llamó la Cueva Santa y propagó su adoración.

En 1574, un leproso y su esposa se refugiaron en aquella gruta para él curarse con aquella lluvia subterránea que goteaba de una estalactita. Pronto el "milagro" se divulgó entre los rústicos habitantes de la región.

La esposa del leproso quiso trasladar la imagen de la Virgen de la Cueva para el pueblo, pero en medio del camino desapareció la santa y, al buscarla, la halló en su espelunca.

No fue hasta 1579, que los campesinos descubrieron el poder de la Virgen de la Cueva sobre las nubes

y se convirtió, de esta forma, en ente pluviógeno por excelencia, salvadora de cosechas y enemiga de las sequías. Y así nació en aquella región española la fórmula tan popular de:

¡Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva
los pajaritos cantan
las nubes se levantan!
¡Que sí! ¡que sí!
Que caiga el chaparrón!

Gracias al paralelismo de los pueblos y sus culturas, vemos cómo los mitos y la magia pluviógena del Nuevo Mundo se identifican con sus naturales peculiaridades regionales con las del Viejo Mundo.

Los indios omaguas, habitantes de la América del Norte, cuando faltaba la lluvia y disminuían las cosechas, sacaban un recipiente con agua y danzaban a su alrededor, mientras que bebían agua y escupían parte de ella para imitar así la deseada lluvia.(V.J. Owen, 1881).

Los natches, igualmente de América del Norte, danzan con cubos llenos de agua y soplan el líquido a través de agujeros en dirección a la parte del cielo donde se aglomeran las nubes. (C. V. Lettres, 1780-1783: t.VII).

Algunas tribus de América, como ocurre en la Columbia Británica, en Perú y otros países, creen en el poder de los hermanos gemelos para propiciar la lluvia. En el Perú, uno de estos hermanos es hijo del relámpago, propiciador de la lluvia. Al respecto, el etnólogo James Frazer recuerda la creencia, común en España y en el Perú post-colombino, de llamar a uno de los gemelos, hijo del relámpago Santiago, y creen que los apóstoles Santiago y Juan, hijos de Zebedeo, fueron gemelos e hijos del trueno.

Los ejemplos de ritos y mitos pluviógenos pudieran multiplicarse hacia las culturas del Viejo Mundo, pero ampliar el tema se saldría de los márgenes de este prólogo.

Tenemos la esperanza de que monografías como las escritas por Racso Fernández Ortega y José B. González Tendero sean continuadas por otros jóvenes espeleólogos y arqueólogos.

Antonio Núñez Jiménez

Introducción

La caverna de Patana es conocida en el mundo antropológico desde la segunda década del presente siglo. A partir de esta fecha y en sucesivas expediciones se han reportado nuevos descubrimientos de arte parietal. En la actualidad, suman diez los petroglifos que se conocen en el contexto de formación cársica, entre los que se encuentra la presencia de un mural petroglífico.

Las últimas informaciones al respecto han sido aportadas por nuestro colectivo, Proyecto Arqueológico Guatiao del Grupo Espeleológico Don Fernando Ortiz, el cual informó en 1992 sobre el estado de las grafías de la cueva. Cuatro años de trabajo en la zona nos han permitido extraer determinadas conclusiones de lo que los aborígenes dejaran impreso en la piedra.

Apoyados en diversas fuentes, ya sean históricas,como las *Crónicas de Indias* y *Mitología aborigen* o de carácter físico: mediciones espeleométricas, meteorológicas y astronómicas, además del estudio de otras expresiones del arte aborigen: la cerámica y la piedra en volumen, aventuramos algunas hipótesis acerca de la vinculación de determinados personajes mitológicos, identificados por nosotros en los grabados, con el sentido ritual específico de la mencionada caverna.

Nuestro trabajo pretende, más que todo, expresar algunas reflexiones interpretativas sobre el conjunto ceremonial Caverna de Patana, en un afán por trascen-

der los tonos descriptivos que marcaron los reportes hasta ahora conocidos del arte parietal de esta espelunca.

Un estudio comparativo de esta forma de arte lítico, en el contexto de la Isla y de Las Antillas, nos han permitido establecer algunas conclusiones preliminares que consideramos interesantes para los estudiosos del tema.

La Cueva de Patana

En el extremo oriental de Cuba el clima es predominantemente semiárido; existen lugares donde no se reportan lluvias efectivas durante todo el año. De esta forma, el nivel de las precipitaciones se comporta con 798 milímetros como promedio anual.

El relieve de esta región es típicamente cársico, en el cual predominan las terrazas marinas emergidas; se constata una gran variedad de accidentes geográficos, como furnias, cuevas, casimbas y otros.

En este agreste paisaje del municipio Maisí, en la provincia de Guantánamo, se puede localizar aproximadamente a los 100 metros sobre el nivel del mar; en la meseta que separa a la tercera de la cuarta terraza marina emergida, un pequeño asiento poblacional que recibe el nombre de Patana.

Sus moradores le han bautizado con este exótico patronímico por la abundancia con que aparecen, en estas tierras, unas cácteas de igual nombre, las que crecen como arbustos que adquieren las más disímiles formas.

Es, precisamente, en este lejano y hermoso paraje de la geografía cubana, donde podemos encontrar la Caverna de Patana, la que también es conocida en la zona bajo los nombres de Cueva de los Bichos, del Cemí y del Agua.

La cueva posee tres niveles de desarrollo, ordenados de forma ascendente como sigue: Cueva de los

Bichos,que se encuentra al nivel del farallón que le da origen; El Jagüey, que se desarrolla a 10 metros sobre la anterior y, finalmente, la Galería Superior.

En las fuentes o *gours* que se han formado en el piso de las grutas, habitualmente se acumula agua, a excepción de los largos períodos de seca, lo que la convierte en un importante centro de abastecimiento del preciado líquido, no sólo para los habitantes del lugar sino también para aquellos que, en camino hacia la costa, la visitan para avituallarse antes de iniciar sus faenas pesqueras.

Según la tradición oral de este grupo habitacional, sus pobladores se han servido de esta obra de la Naturaleza como única fuente de abasto permanente, ya que el área carece en la actualidad de recursos hídricos.

Sin lugar a dudas, esta especificidad, entre otras, convirtió a esta caverna en un "Centro Ceremonial" para nuestros primitivos pobladores. Ello es palpable por el conjunto de petroglifos que adornan sus formaciones secundarias, así como por las numerosas evidencias que han aparecido en sus galerías y salones.

Hasta el momento se conocen en total nueve petroglifos y el Gran Mural, cuyas localizaciones se distribuyen de la siguiente forma: en particular, en la Cueva de los Bichos, siete y el Gran Mural ,y en el Jagüey, dos.

Lamentablemente, en la segunda década del presente siglo, la cueva fue despojada de uno de sus petroglifos por Mark R. Harrington, arqueólogo norteamericano que lo trasladó a los Estados Unidos de Norteamérica. Este era al parecer, el más representativo e importante.

Es por ello, que para su descripción nos apoyaremos, fundamentalmente, en lo descrito en la obra *Cuba antes de Colón* del citado investigador , así como en la foto parcial del ejemplar que aparece en ella. También

emplearemos el texto "El Idolo de la Cueva" del mencionado autor, que incluyera el Dr. Antonio Nuñez Jiménez en su relevante obra *Cuba: Dibujos Rupestres*.

Todas las obras parietales que aparecen, actualmente, en la caverna están elaboradas sobre la base de la técnica ejecutiva de rayar y percutir la poco deleznable roca de las formaciones secundarias de la caverna. Asumimos que tal hecho es extensivo a la obra extraída de la gruta.

Queremos aclarar que para hacer más fácil la descripción de los grabados, mantendremos el orden numérico ya establecido por el Dr. Antonio Nuñez Jiménez, a quien debemos los trabajos más importantes desarrollados en los últimos cincuenta años en esta espelunca.

Inicialmente, nos referiremos a la base de la estalagmita, del cemí antes mencionado que recibirá la denominación de Número 3, como punto de referencia para ubicar al resto de las grafias, aparecidas en esta interesante espelunca.

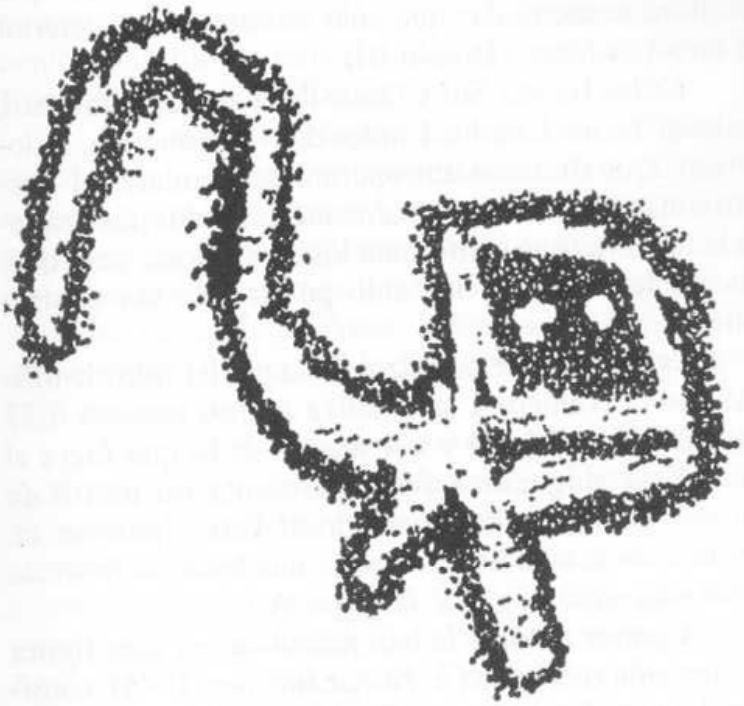
Esta formación, de unos 1,22 metros, se encontraba aproximadamente, en el centro del salón, y presenta sus cuatro caras labradas. (Dibujo I).

La imagen, que estaba orientada hacia el Este, es la más elaborada y bien detallada. Esta deidad, *in puribus,* representa a un singular rostro antropomorfo coronado, aparentemente, por una diadema. (Dibujo II). En la imagen se distinguen los ojos, en forma de dos círculos, de los cuales descienden unas líneas que se pierden en su rostro: la boca y la nariz. Las extremidades superiores, algo imprecisas, bajan suavemente por los bordes laterales de la estalagmita para unirse al frente, y los órganos sexuales masculinos están sugeridos entre los dos miembros inferiores.

Dibujo I.- Plano cartográfico del Salón del Gran Cemí y la Galería de los Guardianes, Caverna de Patana.

Dibujo II.- Vista frontal del petroglifo Número 3 (Boinayel o llora-lluvias), que da nombre al recinto (Salón del Gran Cemí) de la Caverna de Patana, Maisí, Guantánamo. En la actualidad, se localiza en el Museo del Indio Americano, en Nueva York.

Dibujo III.- Vista posterior, con orientación al Norte, del Petroglifo Número 3; Salón del Gran Cemí, Caverna de Patana.



Dibujo IV.- Petroglifo Número 1 del Salón del Gran Cemí, Caverna de Patana.

Con orientación Norte, se pueden apreciar varias enigmáticas incisiones de forma laberíntica, a continuación de las cuales se halla una faz contorneada por una línea semicircular que sólo muestra en su interior los ojos y la boca. (Dibujo III).

En los frentes Sur y Oeste de la estalagmita-cemí, trasladada a los Estados Unidos de Norteamérica, se localizan otros símbolos antropomorfos, similares al descrito con anterioridad, e igualmente definidos por pequeñas hendiduras que conforman los ojos y boca, pero que, lamentablemente, no han sido publicadas sus ilustraciones.

La representación petroglífica que ha sido identificada con el Número 1 se localiza a unos escasos 0,23 metro del Gran Mural y a 4 metros de lo que fuera el Cemí. Esta enigmática figura presenta un rostro de contorno cuadrangular orientado al Este Nordeste, en cuyo interior se aprecian dos ojos y una boca conformada por un segmento de recta. (Dibujo IV).

Algunos autores le han adjudicado a esta figura una intención zoomorfa (A. Nuñez Jiménez, 1975), considerando que, desde la porción inferior de esta imagen parte una línea ondulada, a manera de cola y que, del punto de unión de ésta con el rostro, caen dos pequeñas líneas rectas asumidas como patas.

El Gran Mural, enumerado como 2, es de una alta complejidad simbólica y lo conforman varias representaciones geométricas: cuadrados, rectángulos, semicírculos y otros (Dibujo V), además de un evidente rostro de homínido que denota sus ojos y boca.

Este conjunto de 2 metros de largo se ubica a 7,60 metros de nuestro punto de referencia (el cemí cercenado) y sus extremos superiores alcanzan una altura desde el suelo de 0,53 metro, el derecho, y de 0,38 metro, el izquierdo.

Ahora describiremos el petroglifo Número 4 que se encuentra al Norte, y escasamente a 2,30 metros de la efigie truncada, en una pequeña estalagmita de 0,55 metro de altura. La enigmática y atractiva figura humana, de contorno rectilíneo, también está orientada, como el Gran Cemí, hacia el Este. (Dibujo VI).

A escasamente 0,40 metro de la representación anterior y a 2,70 metros de nuestra referencia obligada, se distingue el glifo Número 5, integrado por varias líneas curvas que pudieran esquematizar un perfil antropomorfo con ojos, boca y algunas líneas que surcan su fisonomía de arriba hacia abajo. Posee un ancho de 0,38 metro, la altura es de 0,42 metro y la distancia hasta el suelo es de 0,35 metro. (Dibujo VII).

Este curioso templo posee dos entradas conocidas: la primera, alta y ancha, que da acceso al Salón del Gran Cemí y se encuentra parcialmente bloqueada por los clastos que forman la dolina lo que hace casi imposible el tránsito por ella; la segunda, baja y estrecha, en relación con la anterior, permite llegar al recinto, ya mencionado, a través de un corredor.

Encaminando nuestros pasos a través de esta galería, observamos que muestra a ambos lados varios conjuntos estalagmíticos, en dos de las cuales se distinguen los grabados enumerados con el 8 y el 9. (Dibujo VIII y IX).

El que denominaremos Número 8, está orientado al Este Sureste y se corresponde con una cara ancha, muy bien delimitada por un trazo grueso, de unos 0,015 metro, en el interior de la cual se aprecian nitidamente la nariz, la boca y los ojos conformados por pequeños hoyuelos, además de tener ilustrada, al menos, una oreja. (Dibujo X).

Esta manifestación del arte rupestre se encuentra a la altura aproximada de 0,80 metro sobre el nivel del

suelo y a unos 5 metros de distancia de su compañero, que se localiza frente por frente a éste y a su vez lo mira con detenimiento.

El Número 9 está francamente orientado hacia el Oeste Noroeste y presenta, al igual que el anterior, su rostro muy bien delimitado por un trazo ancho de 0,015 metro de forma ovalada; en su interior aparecen los ojos representados por dos segmentos de recta de unos 0,020 metros en posición vertical. Su altura sobre el nivel del piso es de 0,90 metro. (Dibujo XI).

Es preciso señalar que ambos se localizan a una distancia aproximada de 15 metros del cemí cercenado.

El sexto y último petroglifo, localizado hasta el momento en el Salón del Gran Cemí, es el Número 10 y podemos ubicarlo tan sólo a unos 15,3 metros de nuestro punto de referencia habitual. (Dibujo XII).

Se encuentra a una altura de 2,85 metros y orientado hacia el Este, con apoyadura en un bello manto de calcita, coloreado de verde por el tiempo.

Este ejemplar representa una simpática figura humana con ojos, nariz y boca y posee, además, dos líneas a ambos lados de la cara, los que podrían simbolizar dos orejas de grandes dimensiones.

Concluido nuestro recorrido por el salón que da acceso a la Cueva de los Bichos, describiremos el arte parietal del nivel superior de encavernamiento, el correspondiente a la Cueva del Jagüey. Como ya dijimos al principio, en él hallaremos dos petroglifos que recibirán los números 6 y 7, respectivamente.

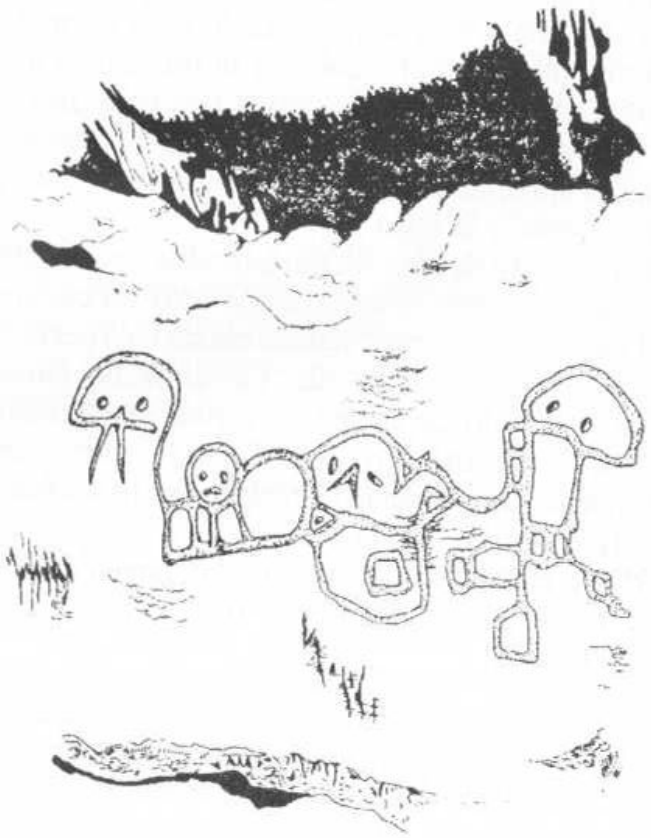
El primero o Número 6, ejecutado en una gran estalagmita, se ubica a escasos metros de la entrada de la cueva y mirando hacia ella con orientación Suroeste. Consiste en un semblante de contorno ovalado en su porción baja y rectangular en la alta, en el cual se aprecian claramente los ojos, además de la nariz y la

boca, unidas en un mismo trazo. El alto de esta grafía es de 0,19 metro y su ancho es 0,16 metro. (Dibujo XIII).

El Número 7 se encuentra a 14,18 metros del anterior y a una altura sobre el suelo de 1,08 metros. Este interesante petroglifo, con una altura de 0,58 metro y un ancho de 0,14 metro, muestra una cara antropomorfa, cuyos contornos definen un rostro acorazonado en el que se aprecian claramente los ojos, indicados por pequeñas líneas, y la boca.

En el perfil de roca fueron labradas otras figuras; el rostro acorazonado constituye el centro del conjunto, sobre el cual se hallan tres circunferencias casi perfectas, ordenadas una encima de la otra. La del medio muestra una línea, que la divide en dos, de arriba hacia abajo en forma de S, cuyos extremos forman parte de la circunferencia. Un segmento de recta, en posición horizotal, separa a ambas grafías.

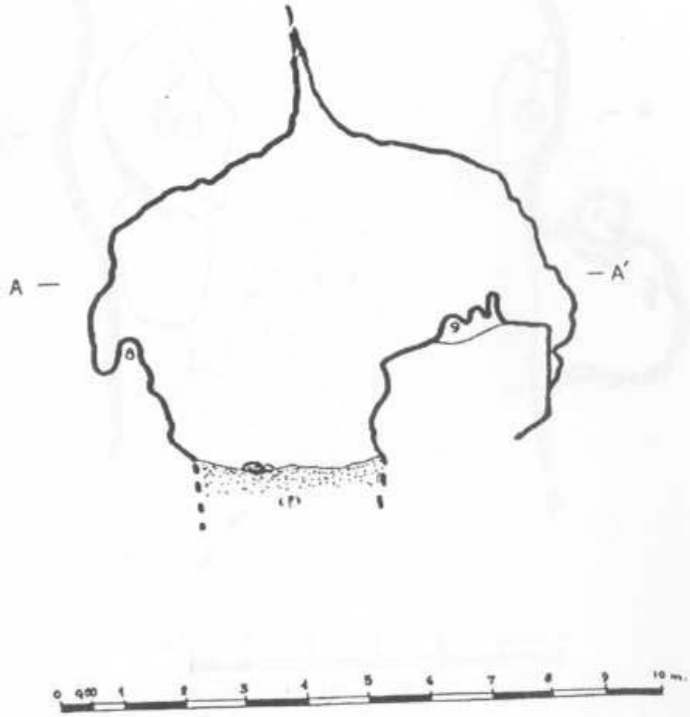
Hacia el extremo inferior, de la imagen de hominido ya descrita, se observa una figura zigzagueante. (Dibujo XIV).



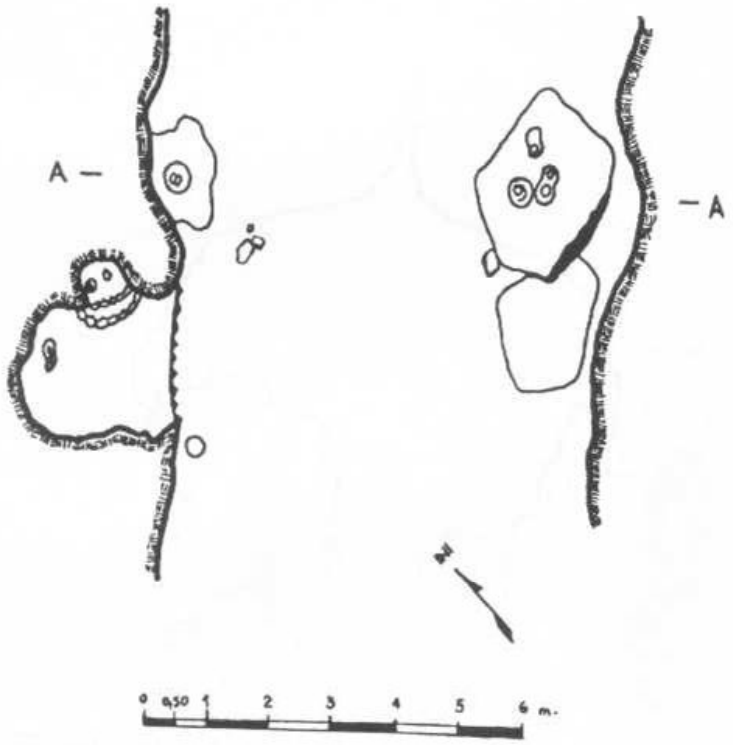
Dibujo V.- Vista general del Gran Mural (Número 2) grabado en un manto estalagmítico del Salón del Gran Cemí.

Dibujo VI.- Petroglifo antropomorfo de contorno rectilíneo, Número 4, del Salón del Gran Cemí.

Dibujo VII.- Representación del grabado Número 5 del Salón del Gran Cemí, Caverna de Patana.

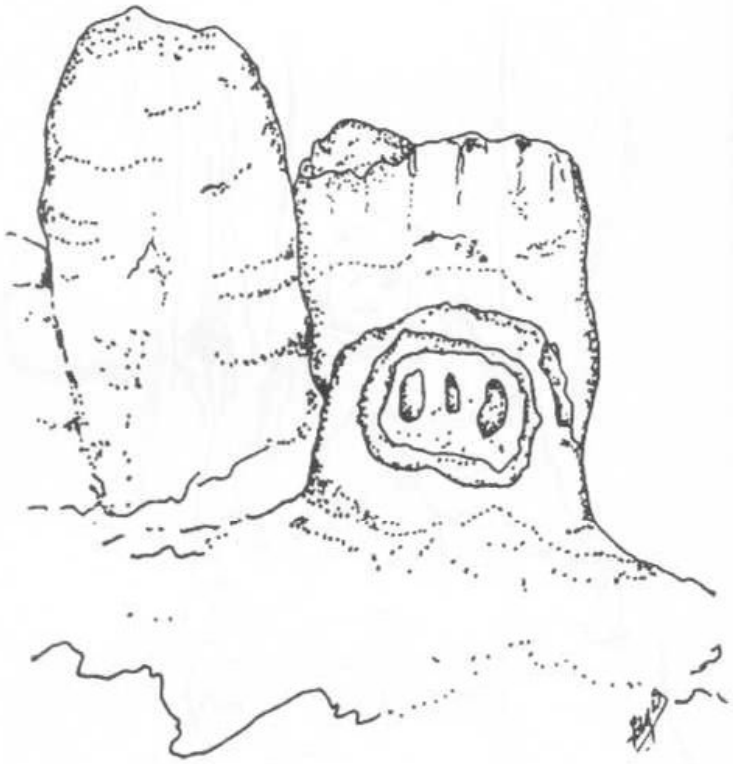


Dibujo VIII.- Corte o sección de la galería de acceso al Salón del Gran Cemí, donde se ubican los petroglifos 8 y 9.(Centinelas Pétreos).

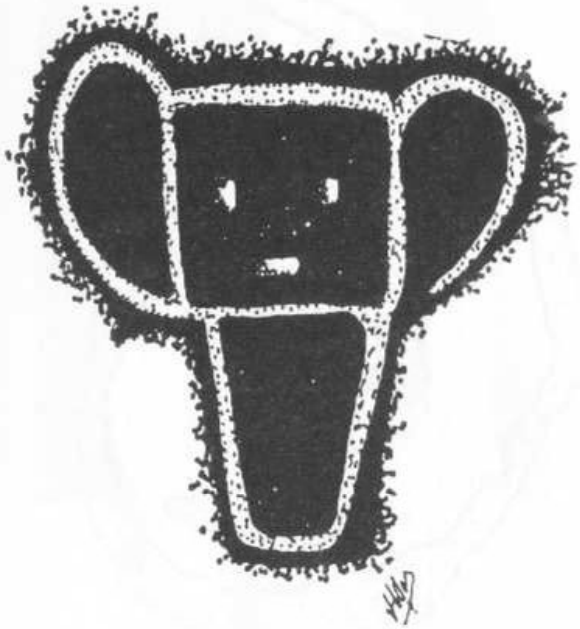


Dibujo IX.- Vista en planta de la ubicación de los petroglifos 8 y 9 (Centinelas Pétreos) en la galería de acceso al Salón del Gran Cemí.

Dibujo X.- Detalle de la grafía Número ocho (Centinela Pétreo o Mácocael) de la galería de acceso al Salón del Gran Cemí, Caverna de Patana.

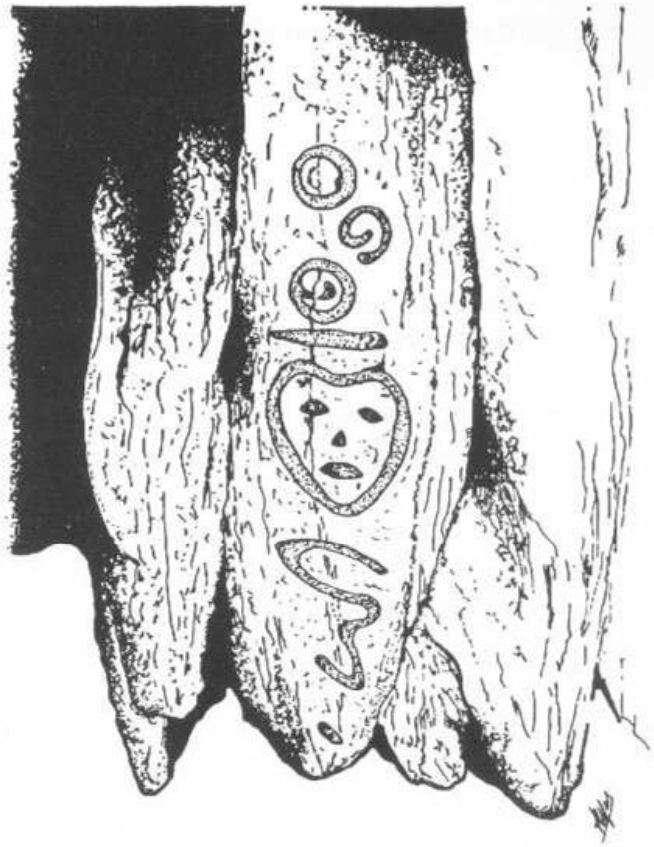


Dibujo XI.- Representación del Petroglifo 9 (Centinela Pétreo o Mácocael) que con orientación OesteNoroeste se localiza en la galería de acceso al Salón del Gran Cemí.



Dibujo XII.- Rostro antropomorfo que constituye el Petroglifo 10 de la Caverna de Patana.

Dibujo XIII.- Grabado Número 6 (Centinela Pétreo o Mácocael) de la Caverna de Patana, ubicado a pocos metros de la entrada de la Cueva del Jagüey.



Dibujo XIV.- Ilustración de la grafía 7 (Conjunto Corocote-Guabancex) de la Caverna de Patana, localizada en una estalactita de la Cueva del Jagüey.

El Gran Centro Ceremonial

Como es ampliamente conocido, ya desde el Paleolítico inferior, los hombres ocuparon determinados espacios cavernarios, donde poder realizar, con suficiente privacidad, sus ceremonias mágico-religiosas.

En algunos casos, estos recintos conocidos como "santuarios profundos", eran cavidades angostas, oscuras, de difícil acceso y, habitualmente, ubicados en galerías laterales, perpendiculares al desarrollo general de la espelunca. Son ilustrativas las Cuevas de Tito Bustillo y La Fuente del Salín, estaciones pictográficas del Paleolítico Cantábrico, dedicadas a estos menesteres. (A. Moure y M. González, 1988).

Sin embargo, son pocas las espeluncas que en nuestro país se conocen y son reconocidas como tal, entre las que se pueden mencionar Cueva Plana, en la llanura costera Norte de la provincia de Matanzas. (R. Fernández, J. B. González *et al*, 1989).

Otras veces, según demuestran los estudios realizados, estos tabernáculos se localizan en lugares abiertos, espaciosos e iluminados, directa o indirectamente por la luz solar; también en los salones de acceso a las grutas y, muy escasamente, en las galerías de tránsito.

Locaciones de este tipo se encuentran en distintas regiones de nuestro país, constituyendo los horados más representativos el Número 1 de Punta del Este, Pluma, Ambrosio y Mural; la primera de ellas ubicada en la Isla

de la Juventud, y las tres restantes en la llanura costera Norte de la provincia de Matanzas.

Como todos los pueblos de la comunidad gentilicia, los aborígenes que poblaron a Cuba tenían sus centros de culto y adoración. Los hombres que se asentaron en el poblado indígena de Patana Abajo no constituyen, pues, una excepción.

Para estos aborígenes recién llegados de La Española, con una profunda y ancestral tradición, la Caverna de Patana debió constituir un lugar sacro. Fue venerado, quizás, al compás del Mayohuacán durante las ceremonias rituales del areíto, en las cálidas noches caribeñas iluminadas sólo por la complicidad de las estrellas y el fuego de la hoguera.

¿Dónde rendir mejor culto a las deidades de su panteón mitológico, que no fuese en este enigmático aposento, allí donde la Madre Naturaleza hizo confluir las impresionantes dimensiones de la entrada cavernaria, lo intrincado del paraje donde está asentada y el hecho de constituir la única cavidad en toda la localidad, con abundantes y espléndidos estanques o *gours*, que habitualmente acumulan una cantidad considerable de agua?

Era entonces la región de Patana pródiga en vegetación de bosques húmedos, donde además crecían abundantes los árboles de jobo (*Spondias lutea*), muy común en el Caribe y que aún hoy se aprecian, en buena medida, en estos parajes.

Quizá esta última peculiaridad les llevara a recordar los efectos y, por tanto, el poder de sus deidades. Como nos lo señala el fraile Ramón Pané --quien vivió varios años junto a los indios de La Española-- así contaban, éstos, el milagro de los jobos "...dicen que otros, habiendo ido a pescar, fueron presos por el Sol, y se convirtieron en árboles que ellos llaman jobo...". (J. J. Arrom, 1990: 24).

Sin lugar a dudas, éste era el paraje idóneo para que el hábil artista-hechicero primitivo, desplegara toda su imaginación y creara las imágenes, las que, aún lejos de su tierra natal, les amparaban y facilitaban las labores de la vida cotidiana de este grupo humano. La cueva era, pues, una casa espléndida para los cemíes y deidades objeto de culto.

En una de las cartas del Almirante Cristobal Colón, fechada en 1496, dice lo siguiente: "...tienen una casa para cada uno de ellos (los caciques), separada de la población, en la cual no hay otra cosa sino imágenes de madera, labradas en relieve, que ellos llaman cemíes, ni en esa casa se trabaja para otro efecto o servicio sino para estos cemíes, con cierta ceremonia y oración, que van a hacer allí...". (J.J. Arrom, 1990: 93). (El subrayado entre paréntesis es nuestro).

Es muy probable que durante los días en que se hacía necesaria la súplica a sus dioses, le llevaran distintas ofrendas con que agasajarlos, relata Pané: "Algún día solemne, en que llevan mucho de comer, pescado, carne, o pan, o cualquier otra cosa, ponen de todo en la casa del cemí." (J.J. Arrom, 1990: 39).

Las citas anteriores constituyen un testimonio fehaciente de lo especial de estas prácticas: la combinación de magia y religión, pues mientras el rito de la cohoba es, en sí misma, una ceremonia puramente mágica, el hecho de realizar oraciones o colocar ofrendas a las deidades, le otorga al ritual connotación religiosa.

Para desentrañar el enigma de los petroglifos

Varios autores han planteado la teoría, compartida por nosotros, de que estos conglomerados humanos practicaban el sistema de magia simpática y de contagio, por medio de acciones rituales que permiten la manipulación de lo numinoso por intermedio de sus símbolos. De esta manera, pensaban o trataban de obtener los beneficios de la Naturaleza, al mismo tiempo, que creían dominar sus designios. (J. Cazeneuve, 1971).

En la comunidad gentilicia se presentaban de forma general algunas prohibiciones sobre determinados objetos y actos que regulaban la conducta social de los grupos humanos. De este modo, los tabúes rigieron las relaciones sociales y de parentesco en esta importante etapa de la evolución humana. (J. Cazeneuve, 1971).

Las *Crónicas de Indias* demuestran que los grupos que habitaron en esta parte del mundo, manejaban igualmente reglas prohibitivas.

Muestra de ello lo constituyen los siguientes fragmentos "...Y alzando los ojos al cielo primero balbuce ciertas cosas confusas, y entonces los nobles de su corte que le rodean [pues a estos actos sagrados no es admitido ningún plebeyo] le dan gracias en voz alta por haber vuelto a ellos después del coloquio con los zemes..."(J.J. Arrom, 1990: 106). Lo anterior implica una elocuente alusión a lo privativo de estos actos para toda aquella persona ajena al círculo reducido del behíque, el cacique

y algunos otros personajes, que bien podrían estar relacionados con los familiares de éste último o en su defecto, referido a los nitaínos, conocidos consejeros de este señor.

Debemos considerar que en esta etapa del desarrollo de la civilización, las relaciones sociales de parentesco comienzan a sustituirse por las de castas o linajes, motivado por el prestigio, liderazgo o autoridad que alcanzan algunos individuos, lo cual les permite enajenarse de la producción primaria y se inician así, con ésta, los primeros síntomas de la estratificación social que culminaría, en otras culturas, con la sociedad de clases. (F. Moscoso, 1986).

Indudablemente que Pedro Mártir de Anglería, al emplear el término "plebeyos", se está refiriendo a los naborías, ciudadanos que se dedicaban a las labores domésticas y eran considerados de menor categoría. (B. de las Casas, 1912).

De otra nota de fray Ramón Pané, se infiere el nivel de estratificación social alcanzado por estos grupos, de modo de vida aldeano igualitario "...Le fabrica su casa con heredad y muchas veces al año le hace la cohoba ...Y cuando quieren saber si alcanzarán victoria contra sus enemigos, entran en una casa en la que no entra nadie más que los hombres principales." (J.J. Arrom, 1990: 43).

Analizando los documentos de las *Crónicas*... podemos inferir que, aún sin haber alcanzado el estadio clasista del desarrollo de la sociedad, estos grupos evidencian una marcada diferenciación en su estructura social, manifestada en el creciente poder, mostrado por los caciques y behíques, los que, como hemos podido apreciar, hacían valer su poder o rango al mantener bajo su control las funciones sociales de la tribu.

Centinelas pétreos

No hay la menor duda que, de alguna forma, se debía lograr el cuidado y custodia de este importante centro de devoción, prohibido para todos aquellos que no tenían posibilidades de acceso.

Opinamos que al no tener que conservar a alguien vigilando las vías de comunicación del exterior con el santuario, individuo sin el rango necesario para ello, los aborígenes optaron por representar los rostros de estos guardianes muy cerca de las entradas de las cuevas.

Como hemos expresado con anterioridad, no nos parece lógico que alguna de las personas que gozara del privilegio de visitar estos aposentos, estuviera destinada, dentro de la tribu, a dedicar su tiempo a esta tarea, dado el nivel de especialización logrado por los grupos con modo de vida aldeano igualitario.

Para reafirmar nuestra conjetura anterior, nos remitiremos a la mitología aruaca que, al rememorar los orígenes de estas comunidades, comenta cómo fue convertido en piedra el guardián de la cueva, en la que se originó la mayor parte de la gente que pobló la Isla.

"Estando en aquellas cuevas, hacía guardia de noche, y se había encomendado este cuidado a uno que se llamaba Mácocael; ...un día tardó en volver a la puerta, dicen que se lo llevó el Sol. Visto, pues, que el Sol se había llevado a éste por su mala guardia, le cerraron la puerta; y así fue transformado en piedra cerca de la puerta." (J.J. Arrom, 1990: 24).

Un proceso inverso al que generan los personajes metafóricos de los mitos pudiera estar ocurriendo en el contexto que estamos tratando. Los guardianes pétreos podrían entonces tener el mismo valor funcional, en tanto limitación del acceso al centro ceremonial, que la presencia de personajes pertenecientes a la tribu.

Todas estas razones hacían necesarias la creación de tabúes específicos que regularan la entrada a estos espacios vedados, además de otorgarles un valor simbólico a las grafías que debían suplir a los centinelas vivos; confirmación al mismo tiempo de las prácticas de magia homeopática o imitativa. Este sería el caso de los petroglifos representados a pocos pasos de las aberturas de entrada a las cuevas del Jagüey y de los Bichos, los cuales han sido identificados con los números 6, 8, y 9 respectivamente, como ya hemos explicado en los epígrafes anteriores. (R. Fernández., J. B. González y D. Torres, 1993).

Las siluetas de este tipo, presentes en el Salón de los Bichos -los Números 8 y 9- se localizan casi exactamente a los 15 metros de distancia de la base del Gran Cemí y a ambos lados de la única galería que permite el libre tránsito hasta el salón donde aparece la importante concentración de imágenes.

Por otra parte, el individuo que penetre en la Cueva del Jagüey, lo primero que encontrará será la figura que hemos denominado con el Número 6, la cual se interpone ante el desconocido y le bloquea su paso hacia la cara acorazonada que se localiza a 14,18 metros.

Por todo lo anterior, creemos en la posibilidad de que estemos en presencia de tres centinelas, cuya única misión es proteger el acceso a la morada de las deidades de este importante centro ceremonial.

La análoga distancia, en ambos casos, entre los centinelas y los númenes, hace pensar en una intencionalidad que reafirma nuestra hipótesis.

Boinayel clama por la lluvia

"...Tienen muchos cemíes...los cuales están hechos de piedra o madera. y de ambas clases tienen muchos; algunos que hablan, y otros que hacen nacer las cosas que comen, y otros que hacen llover, y otros que hacen soplar los vientos." (J.J. Arrom, 1990: 36).

Así, entre sus escritos, nos legó este testimonio el fraile ermitaño Ramón Pané, de lo que conoció en La Española; según nos comenta, varios dioses paganos tenían los indios que la habitaban, cada uno de los cuales cumplía una función específica, en correspondencia con la ideología totémico-animista que profesaban estos grupos humanos; dado que en su universo cada cosa y cada ser tienen su lugar. (J. Cazeneuve, 1971).

Ya desde 1947, el sabio cubano Don Fernando Ortiz, planteó la teoría que relaciona al dios aruaco de la lluvia Boinayel, con las imágenes lloronas que aparecen representadas, con relativa frecuencia, en los tiestos y vasijas de cerámica, recuperados durante las excavaciones arqueológicas. Este punto de vista, que compartimos, ha sido aceptado, por otros autores, hasta el presente. (F. Ortiz, 1947).

Si nos dedicamos a analizar con detenimiento el rostro del Gran Cemí, a través de la fotografía y las descripciones realizadas por Harrington, toda la información nos sugiere que es muy probable que estemos en presencia de uno de los integrantes de la teogonía

aruaca. (M.R. Harrington, 1935: 192 y Lámina LIX; A. Nuñez Jiménez, 1975: 209, 210 y 458).

En él se distinguen los ojos, de los cuales penden pequeñas lágrimas que reposan sobre las mejillas (Dibujo II), lo que constituye el rasgo distintivo, por excelencia, del "llora-lluvias", deidad masculina asociada con la lluvia por los grupos de economía productora.

Queremos destacar que los órganos sexuales masculinos, que también aparecen representados, están sugeridos, en su extremo inferior, entre los dos miembros, lo que también sirve de soporte a nuestro planteamiento anterior.

No son pocos los factores que nos inclinan a pensar de esta forma, pues, además de todo lo anteriormente señalado, debemos considerar, en primer lugar, que la morada de Boinayel era una cueva, lo que evidentemente no es pura coincidencia.

"Y en dicha cueva había dos cemíes, hechos de piedra, pequeños, del tamaño de medio brazo, con las manos atadas y parecía que sudaban ...y cuando no llovía, dicen que entraban allí a visitarlos y enseguida llovía. Y de dichos cemíes uno se llama Boinayel y el otro Márohu." (J.J. Arrom, 1990: 33).

La lluvia, suceso de inapreciable valor para nuestros primeros habitantes, estuvo plenamente asociada a las buenas cosechas, a la posibilidad de vida de los animales, plantas y a la del Hombre, en general. El incipiente sistema de agricultura por ellos practicado, dependía por entero de este fenómeno.

Además, el hecho de que las precipitaciones sean asociadas a la fecundidad y a la fertilidad de los campos, motivó, posiblemente, que este mitológico personaje fuese masculino y, por ende, mostrara, muy bien definidos, sus órganos genitales, en la escultura.

Centremos nuestra atención en otro detalle de esta concreción calcárea, portadora de cuatro rostros orienta-

dos en distintas direcciones. Nos referimos, exactamente, al Número 4, reconocido como sagrado en las mitologías de los primeros habitantes del continente americano.

Cuatro eran los gemelos nacidos del vientre de Itaba Cahubaba, los que están estrechamente relacionados con los cuatro puntos cardinales. Es presumible que en el cemí se hayan hecho coincidir, expresamente, los personajes mitológicos relacionados con la lluvia y los cuatro puntos cardinales.

Esta conjunción nos recuerda la ceremonia ritual de los nativos de la tribu Mara del Norte de Australia, que recogen un poco de agua con las manos, la beben y la esparcen en todas direcciones, a su alrededor y, por último, sobre sí. (J.G. Frazer, 1972). Ejemplos similares son conocidos para otros grupos humanos de igual nivel de desarrollo de las concepciones ideológicas.

"Esta imagen miraba al este, y la naturaleza la había colocado de tal manera que a cierta hora de la mañana, por lo menos durante nuestra estancia en Junio y Julio, un rayo de sol penetrando por una hendidura caía de lleno sobre su rostro." (M.R. Harrington, 1935: 192).

Todo lo expresado parece indicar que no es un hecho accidental el que esta figura fuese bañada por los destellos solares iniciales. Como es sabido, en nuestro país sólo existen dos estaciones climáticas: la de seca y la de lluvia; esta última se desarrolla durante los meses de mayo a agosto.

El comentario del arqueólogo Harrington es muy elocuente, puesto que el rostro de esta imagen permanece iluminado, aún durante ese fenómeno astronómico, conocido por Solsticio de verano, momento en que el astro solar, en su movimiento sideral, se aleja del Ecuador en su punto máximo, y se corresponde con la fecha del 21 al 22 de junio; lo cual pudimos confirmar.

Todo lo anterior indica la coincidencia con la temporada anual en que, precisamente, se suceden las

precipitaciones, casi día tras día, a partir del mediodía, provocadas por el calentamiento diurno de la atmósfera; considerando que, durante el período precolombino, el nivel de pluviosidad era alto, debido a los abundantes bosques tropicales que existían en esta zona.

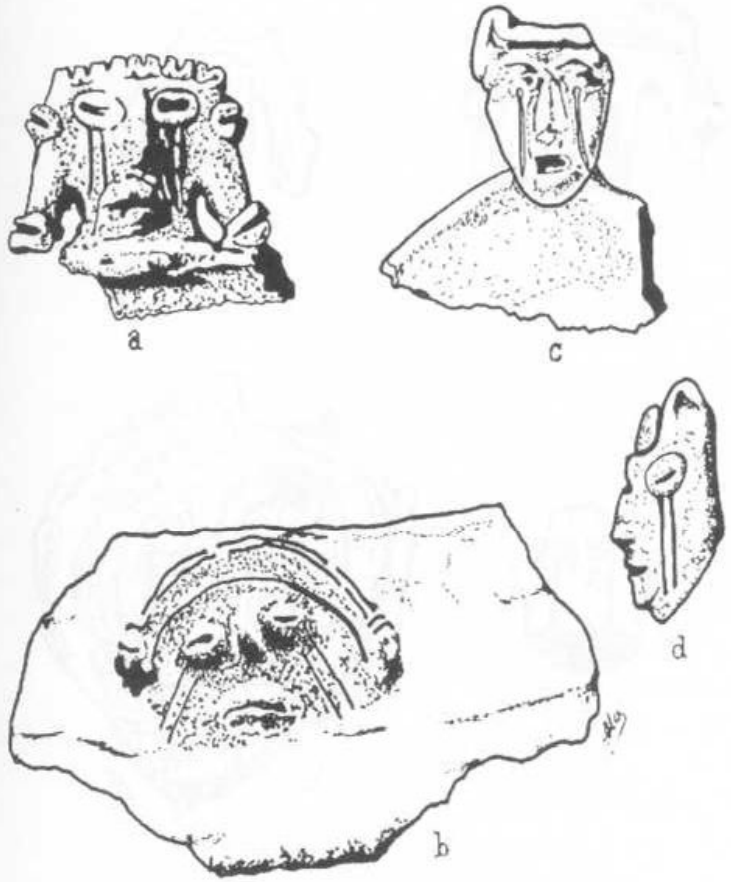
También sus observaciones nos permiten distinguir que, los aborígenes, no esculpieron a su deidad en cualquiera de las caras de la estalagmita, sino, en la que está orientada al Este, punto cardinal por donde el Sol emerge del horizonte.

Por último, antes de terminar este acápite, queremos reconocer que el cintillo que aparece retocando a los rostros llorones, ha sido constatado, asimismo, en tiestos y vasijas de cerámica, decoradas.

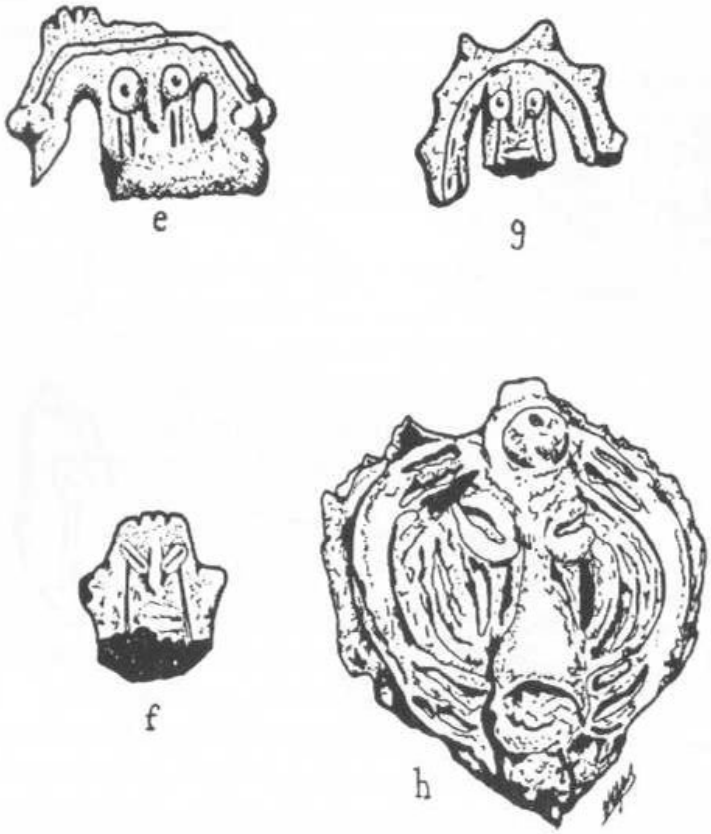
El Gran Cemí de Patana fue engalanado también con este atributo, el cual Fernando Ortiz, identificara como la bóveda celeste.

No son pocas las evidencias arqueológicas recuperadas en la región oriental del país, en las cuales se aprecia, con nitidez, la inconfundible silueta del ya mencionado llora-lluvias taíno. (Dibujo XV y XVI).

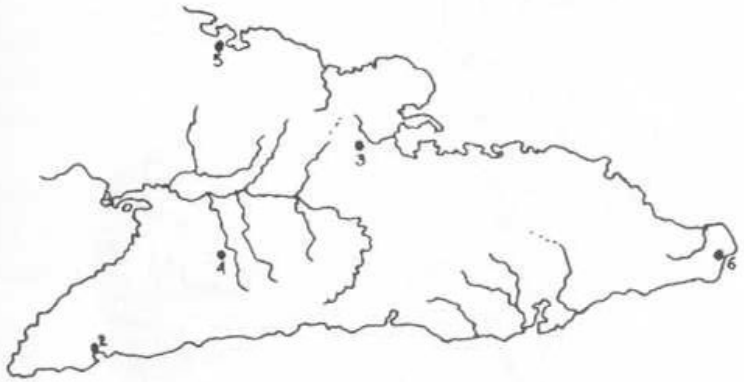
Ciertamente, todos estos elementos tienen una estrecha relación con la actividad subsistencial practicada por la tribu (la agricultura); por lo que se puede reflejar, en el plano superestructural, como una creencia totémica de las prácticas agrícolas.



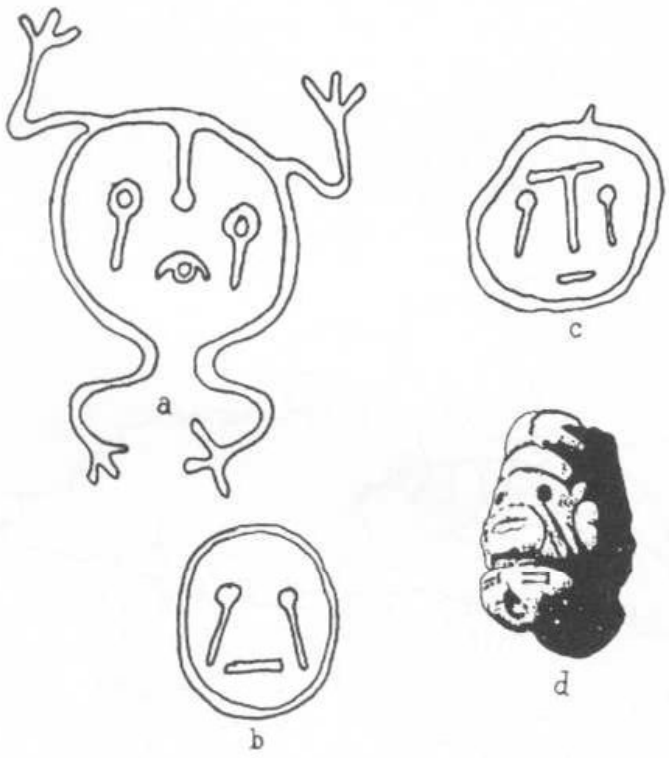
Dibujo XV.-Distintos tiestos de cerámica con la representación del Dios de la Lluvia Boinayel, localizados en Cuba.
(a).- Pedrera I, Puerto Padre, Oriente, Cuba.
(b).- Tiesto de cerámica (fragmento).
(c).- Los Mates, Oriente, Cuba.
(d).- Saimí I, Camagüey, Cuba.



Dibujo XVI.-Distintos tiestos de cerámica con la representación del Dios de la Lluvia Boinayel, localizados en Cuba.
(e).- Saimí I, Camagüey, Cuba.
(f).- Saimí I, Camagüey, Cuba.
(g).- Saimí I, Camagüey, Cuba.
(h).- Asiento de Pueblo, Patana Abajo, Cuba.



Dibujo XVII.-Ubicación geográfica de los sitios arqueológicos, en los cuales se han encontrado representaciones cerámicas, asociadas al numen aruaco Boinayel.



Dibujo XVIII.-Distintas representaciones asumidas por autores dominicanos como el Dios de la Lluvia Boinayel en la República Dominicana.
(a).- Petroglifo de la Plaza de Chacuey.
(b).- Petroglifo de la Cueva La Sábila.
(c).- Pictografía de la Cueva El Ferrocarril.
(d).- Idolo de piedra.

Una deidad femenina llamada Guabancex

"...Y dicen que cuando Guabancex se encoleriza hace mover el viento y el agua y hecha por tierra las casas y arranca los árboles."(J.J. Arrom, 1990: 47). Así escribe Pané al Almirante de la Mar Océana.

Al inicio del trabajo, nos referimos a la configuración de la caverna; hacíamos alusión al segundo nivel o Cueva del Jagüey, donde, hemos visto, se encuentra un centinela bloqueando el tránsito de cualquier intruso.

¿Cuáles de los dioses sagrados de los aruacos merecían tal distinción? ¿a cuáles de ellos no se les debía molestar en la tranquilidad de su santuario? ¿Cuál fue el motivo por el que los aborígenes decidieron tener separada a esta deidad del resto de los siete petroglifos, así como del mural, ubicados en el salón del nivel inferior?

Es muy posible que al decidir en cuál de los recintos cavernarios el artista-hechicero debía realizar los grabados, las diferencias en la altura hayan tenido relación con el surgimiento de un sistema simbólico de rango; o sea, síntoma manifiesto de temor por el fenómeno natural y las consecuencias vinculadas a éste. Estas causales provocaron que, en la tradición mitológica de los aruacos, fueran asociadas a un personaje en particular.

No resulta nuevo para los estudiosos del tema que Guabancex ha sido identificada como la metaforización

de los huracanes y las tormentas, tan comunes en el Caribe, donde existen hasta nueve reportes de depresiones tropicales en una temporada.

Don Fernando Ortiz, posee, por su parte, el mérito de haber identificado, en las decoraciones cerámicas, la figura que habitualmente empleaban nuestros aborígenes para idealizar a este fenómeno atmosférico que tanto pavor y angustias debió provocarles. (F. Ortiz, 1947).

Ya, en 1947, en su importante publicación *El huracán. Su mitología y sus símbolos*, Don Fernando Ortiz llama la atención sobre dos ejemplares de Guabancex que --a diferencia de todas las demás muestras halladas hasta ese momento-- exhiben sus brazos de forma inversa o girando en el sentido de las manecillas del reloj; uno localizado en la región de Samá, Oriente (Dibujo XIX, c), y el otro recuperado cerca de Guantánamo.

Cuatro décadas más tarde, en 1989, el conocido especialista en la mitología aruaca José Juan Arrom, en su libro *Mitología y arte prehispánicas de las Antillas*, al referirse a la pieza de Samá, comenta su convicción de que estamos en presencia de una falsificación.

Nos parece importante señalar que en el curso de nuestra investigación, durante varios años, hemos localizado otros dos ejemplares --aún cuando nuestro contacto con estas piezas ha sido únicamente de carácter bibliográfico-- con la característica ya señalada, para hacer un total de cuatro; el primero se encuentra en el Museo de Antropología de la Universidad de Oriente (Dibujo XIX, d), y el segundo fue hallado en el sitio arqueológico El Mango, en Holguín (Dibujo XIX, e), y aparece publicado en la obra *Arqueología en las lomas de Maniabón, Cuba*, de Irvin Rouse.

Opinamos que la ubicación de estas nuevas piezas en la región oriental de Cuba no constituyen un hecho fortuito y aislado y, al mismo tiempo, alejan la posibilidad

de un apócrifo en lo referente a las representaciones de Guabancex, que muestran sus brazos a favor de las manecillas del reloj.

Por otra parte, dejamos abierta la probabilidad –que intentaremos demostrar en estudios posteriores-- de que el sentido en la orientación de los brazos no tuviese el mismo valor inicial o que en ningún momento lo tuvo. Quizá fuimos los hombres de ciencias del siglo XX, quienes, al no haber encontrado ejemplares con esta particularidad, adjudicamos una connotación dada a un suceso que no la poseía. (Dibujo XIX y XX).

Volviendo a la descripción de los petroglifos y haciendo especial énfasis en el Número 7 (Dibujo XIV), veremos que éste muestra un complejo grabado en el que aparecen incorporados un rostro y otros elementos. Al pie del citado rostro, aparece una figura hasta el momento aceptada y reconocida por todos los estudiosos como Guabancex. Observamos, en esta ocasión, el inconfundible diseño en forma de remolino que lo caracteriza y que, en ocasiones, aparece decorando las cerámicas como un homínido con los brazos extendidos: uno hacia arriba, torcido a la derecha y el otro, hacia abajo y hacia la izquierda.

También de las *Crónicas de Indias* es este fragmento que refiriéndose a Guabancex comenta lo siguiente:

> Este cemí dicen que es mujer, y está hecho de piedras de aquel país; y los otros dos cemíes que están en su compañía se llaman el uno Guataubá, y es pregonero o heraldo, que por mandato de Guabancex ordena que todos los otros cemíes de aquella provincia ayuden a hacer mucho viento y lluvia. El otro se llama Cuatrisquie, el cual dicen que recoge las aguas en los valles entre las monta-

ñas, y después las deja correr para que destruyan el país. (J.J. Arrom, 1990: 47).

Asimismo, la estalactita, en que aparece grabada la figura, está ubicada muy cerca de una abertura al exterior, de importantes dimensiones, lo que permite que se encuentre iluminada, indirectamente, por la luz solar que penetra por ella. De igual forma, cerca de ésta, se localizan varios *gours* o fuentes que seguramente también contuvieron agua en la época precolombina.

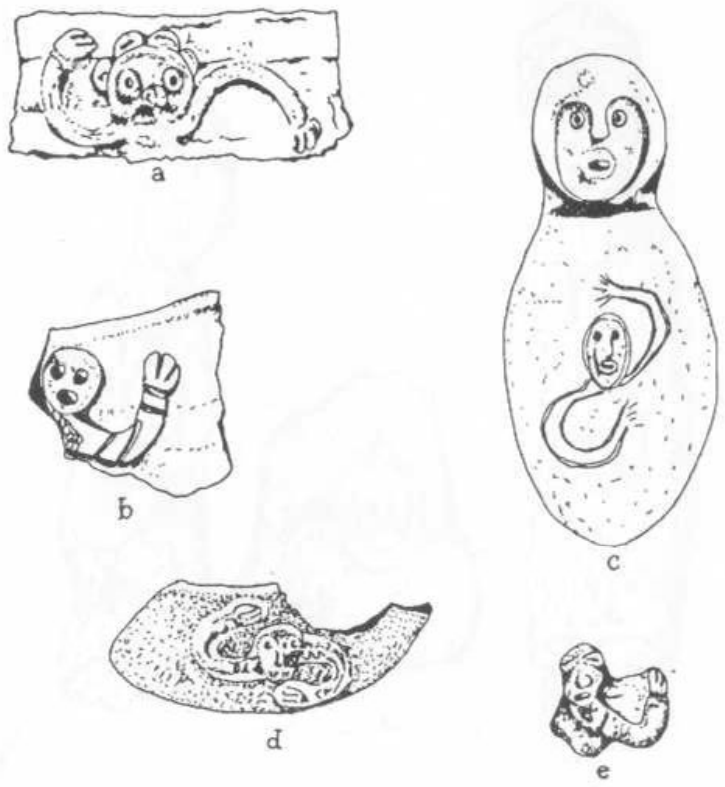
Queremos apuntar que es muy significativo el hecho de que por encontrarse el glifo que nos ocupa en una posición intermedia, entre la entrada y la abertura al exterior, se ha podido apreciar que, en ocasiones, por esta área de tránsito, pasan corrientes de aire --de variada intensidad-- en consonancia con el horario del día y la temporada del año.

No hay la menor duda de que éste es uno de los motivos por los cuales fue elegida esta formación secundaria para, sobre ella, dejar plasmada la imagen femenina de Guabancex.

Es muy probable que el mago-hechicero o behíque de este poblado aborigen considerara que --con la magia-- en el marco de su mundo de fuerzas numinosas podría dominar, influir y controlar la acción devastadora de esta deidad al consignarle un lugar de culto en este aposento.

Con mucha frecuencia, el viento de las tormentas se ha considerado como un ser maligno al que se puede asustar y alejar e incluso matar. (J.G. Frazer, 1972).

Al igual que en el caso de Boinayel, en la región más oriental del país, se han colectado varios fragmentos de cerámica con la representación inequívoca de este personaje de la mitología.



Dibujo XIX.-Diferentes representaciones de Guabancex, localizadas en sitios del oriente de Cuba.
(a).- Imías, Guantánamo.
(b).- Cueva Daiquirí, Oriente, Cuba.
(c).- Región de Samá, Oriente.
(d).- Museo Antropología, Santiago de Cuba.
(e).- El Mango, Oriente.

Dibujo XX.- Diferentes representaciones de Guabancex, localizadas en sitios del oriente de Cuba.
(a).- Playa Larga, Berraco, Santiago de Cuba.
(b).- Cueva de Playa Larga, Santiago de Cuba.
(c).- Cueva de Playa Larga, Santiago de Cuba.

1 La Chivera.
2 Imías.
3 Guantánamo.
4 Playa Larga.
5 El Mango.

Dibujo XXI.-Ubicación geográfica de los sitios arqueológicos de Cuba, en los cuales se han encontrado representaciones asociadas a la deidad aruaca Guabancex.

Corocote se refugia junto al agua

Esta deidad recibía los servicios y las atenciones de un cacique que lo había hecho colocar en lo alto de su casa y, según se expresa en las *Crónicas*... "cuando hicieron la casa de Guamorete, el cual era un principal, pusieron allí un cemí, que él tenia en lo alto de su casa, el cual cemí se llamaba Corocote". (J.J. Arrom, 1990: 45).

Seguiremos apoyándonos en los relatos mitológicos de los indios de La Española, escritos por el ermitaño Pané, para fundamentar nuestra hipótesis.

"Y dicen además que estando encima de la casa, de noche bajaba y yacía con las mujeres" (J.J. Arrom, 1990: 46); evidentemente, como en todos los sucesos acaecidos en la mitología aruaca, y asumiendo que él representase a la deidad de la reproducción y la vida, no podía ser otra la morada de Corocote que la mansión de un cacique, donde se podrían encontrar suficientes mujeres solas, con quien yacer.

En el período de desarrollo de la sociedad en que se encontraban estas comunidades, y de acuerdo con la incipiente estratificación social, de la que ya hemos hablado, sólo al cacique se le permitía poseer más de una mujer. Tal prerrogativa era aprovechada por los beneficiados que, en ocasiones, llegaban a tener hasta veinte de ellas.

"...Un cacique principal llamado Mahubiatíbire, ...no quiere tener más que una mujer, aunque suelen tener

dos o tres, y los principales diez, quince y veinte" (J.J. Arrom, 1990: 57); es lo que escribe, el fraile Pané, al comentar cómo marcha el proceso de evangelización en Quisqueya y confirma así nuestra apreciación.

Recordemos que en el petroglifo siete --sobre el dibujo de Guabancex y debajo de las tres esferas-- se localiza un rostro que, como ya expresamos, tiene forma acorazonada.

Con la siguiente cita intentaremos explicar el significado del rostro en particular y el petroglifo en su conjunto "...los enemigos de Guamorete quemaron la casa en que estaba dicho cemí Corocote. Dicen que entonces éste se levantó y se marchó de aquel lugar, a distancia.., junto a unas aguas. Y dicen además que en la cabeza le nacieron dos coronas". (J.J. Arrom, 1990: 45-46).

Quisiéramos hacer resaltar, como primer argumento, que lo acorazonado del rostro puede estar indicando la presencia de las dos coronas de Corocote.

En segundo lugar, el hecho de que este glifo se halle en una estalactita cercana a la cual se localizan unos *gours*, distantes escasamente a pocos metros de ella, puede representar una alegoría de las aguas a donde logró escapar cuando quemaron la casa.

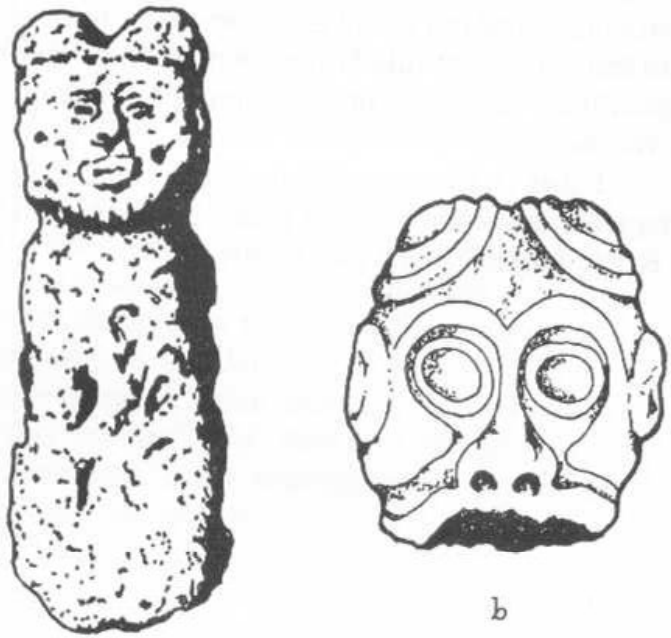
Como tercera acotación, señalaremos que, como se ha podido apreciar, la silueta se encuentra en un punto elevado del conjunto, lo que puede estar relacionado con la posición que Corocote ocupaba en la casa de su señor.

Un cuarto señalamiento lo constituye la particularidad que asiste a la representación de Corocote: mientras que todas las figuras antropomorfas del centro ceremonial están ejecutadas de forma circular, elipsoidal o elipso-rectangular, es privativo de esta deidad el exhibir dos coronas.

De la regularidad de la mayoría de las representaciones, se infiere que los rostros acorazonados no

significaban una de las opciones para denotar caras en sentido genérico. El rostro en forma de corazón, y la probable conexión de ésta, con las míticas coronas de Corocote alumbran sobre dos elementos: uno, el rostro acorazonado constituía la representación de una deidad específica y dos, este numen es muy probable que fuese Corocote.

Estos cuatro aspectos nos hace considerar que la imagen ante la cual estamos presentes es la del Dios de la Reproducción y la Vida: Corocote.



a b

Dibujo XXII.Manifestaciones de la deidad Corocote, realizadas en la piedra en volumen, localizadas en sitios de Cuba y deHaití.
(a).- Guanabacoa, La Habana, Cuba .
(b).- Fragmento de mano de mortero, Haití, (Museo Antropológico Montané).

No podemos olvidar la existencia de aquellos elementos --como lo demuestran las múltiples evidencias arqueológicas halladas-- que hacen distintivas a las imágenes de cada uno de los personajes mitológicos aruacos. Ello implica que para cada numen se habían seleccionado rasgos específicos. Tales atributos distintivos introducen, asimismo,criterios de diferenciación en las representaciones iconográficas.

En relación con la figura (Dibujo XXII) que aparece identificada con la letra (a) queremos llamar la atención, pues algunos autores han interpretado a este ídolo como una representación de "Los Gemelos", a los cuales nos hemos referido al inicio de nuestro trabajo.

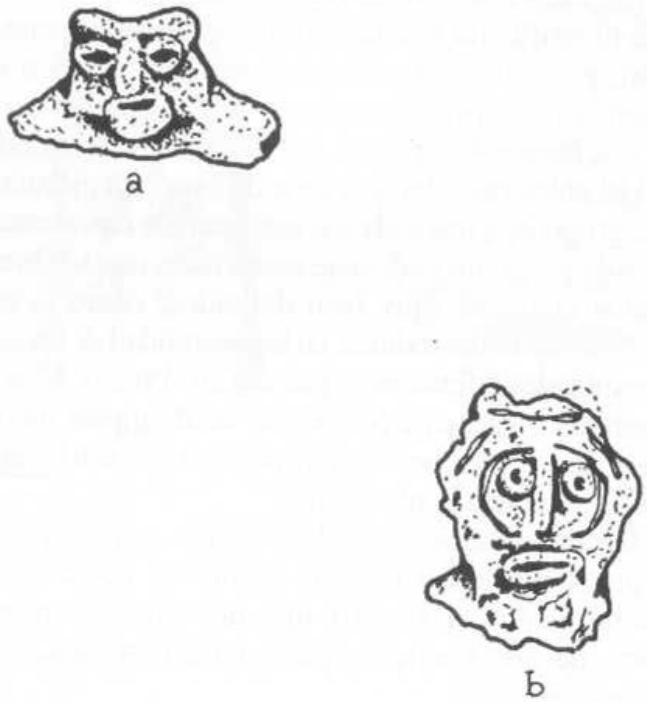
Debemos recordar una serie de amuletos ejecutados por este grupo cultural entre los que aparece representado, en una sola pieza, un personaje acuclillado con los brazos mostrados al frente, muy bien definidos, como si éstos descansaran sobre sus rodillas; en la generalidad de los casos las extremidades inferiores se pierden en el trazo. Más allá de lo anterior --presente por demás en múltiples idolillos aruacos--, lo que nos motiva su mención es que son bicéfalos y sus rostros exactamente iguales.

Si contrastamos esta descripción con los pasajes mitológicos recogidos por los cronistas, no se estaría mal encaminado al sugerir que nos encontramos en presencia de los "Gemelos, personajes mitológicos con los rostros iguales".

Por su parte, la deidad Corocote se nos muestra como un rostro de homínido que tiene en la parte superior de su cabeza dos coronas --modelo que varía según el hacedor-- que, por demás y para evitar las posibles confusiones, están diseñadas en la porción superior de la frente y, casi siempre, fuera del límite de las orejas.

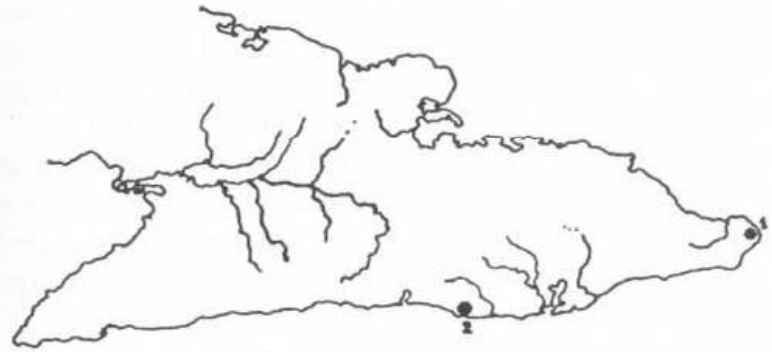
Por todo lo planteado hasta el momento --de ninguna forma desconocido para los estudiosos del tema-- consi-

deramos inexacta la asunción de las coronas de corocote como una "simplificación de los gemelos". Ello resulta--a nuestro modo de ver-- un lamentable error interpretativo y de concepto.



Dibujo XXIII.- Manifestaciones de la deidad Corocote, en la cerámica, localizadas en sitios del oriente de Cuba.
(a).- Mesa de Buena Vista, Jauco, Cuba.
(b).- Los Ciguatos, Santiago de Cuba, Cuba.

1 Maisí.
2 Damajayabo.



Dibujo XXIV.- Ubicación geográfica de algunos sitios arqueológicos, en los cuales se han encontrado representaciones cerámicas, asociadas al numen aruaco Corocote.

Corocote doblega a Guabancex

El dominio del fuego constituyó uno de los descubrimientos más importantes para los *Australopitecus Erectus* hace aproximadamente un millón y medio de años. Es muy probable que los *Australopitecus Afariensis* --que hasta el momento están reconocidos entre los primeros habitantes del Planeta--, hace tres millones trescientos mil años lo hubiesen empleado sin haber logrado su domesticación.

El fuego para estos seres no sólo fue la posibilidad de defenderse de las grandes fieras que los amenazaban constantemente y el instrumento que les permitía cocer los alimentos, sino también representó la protección ideal para pernoctar en las frías noches de invierno.

Ya en las poblaciones con modo de vida aldeano igualitario, en la comunidad gentilicia, el fuego adquiere mayor relevancia con la aparición de la cerámica. De igual modo, constituye un elemento de gran importancia en la incipiente agricultura con el Sistema de Roza.

En este sistema agrícola, la fertilidad del suelo se garantiza con las cenizas de los árboles talados y quemados *in situ*.

Es evidente que toda la teogonía aruaca expresa --a través de símbolos-- las funciones de su sistema social como un reflejo de la actividad económica fundamental de este grupo cultural. Este es el caso de los pobladores del asiento indio de Patana Abajo.

No sería entonces fortuito que Corocote, Dios de la Reproducción y la Vida, sea el que se quema al ser incendiada la casa de su amo. Es notorio que el señor de la reproducción y la multiplicidad de los seres, tenga una relación directa o vinculación con el fuego que fecunda las tierras para lograr una buena cosecha en el conuco.

Para otros grupos, que ya habían sobrepasado este precario sistema agrícola, se mantenía la tradición o rito de correr, junto a los campos sembrados, con antorchas encendidas en las manos para, con este hechizo, asegurar la fertilidad en la tierra. (J. G. Frazer, 1972).

Otro elemento, que puede corroborar nuestro planteamiento, lo constituye el hecho de que el significado en aruaco de la palabra Corocote sea "metal rojizo", lo que puede representar la metaforización de la roja y flameante llama de fuego.

Según lo expresado por José Arrom en una de las obras que sirve de soporte a nuestros planteamientos, el nombre de Corocote pudiera estar relacionado con el término aruaco KorroKori "oro, metal rojizo". (J.J. Arrom, 1990: 77).

Independientemente de que es muy probable que las deidades expresadas en Corocote y Guabancex permanecieran relacionadas por ser ambos personajes de sexos opuestos, asumimos que no es éste el motivo fundamental que animó al chamán o hechicero a representarlos en el mismo petroglifo.

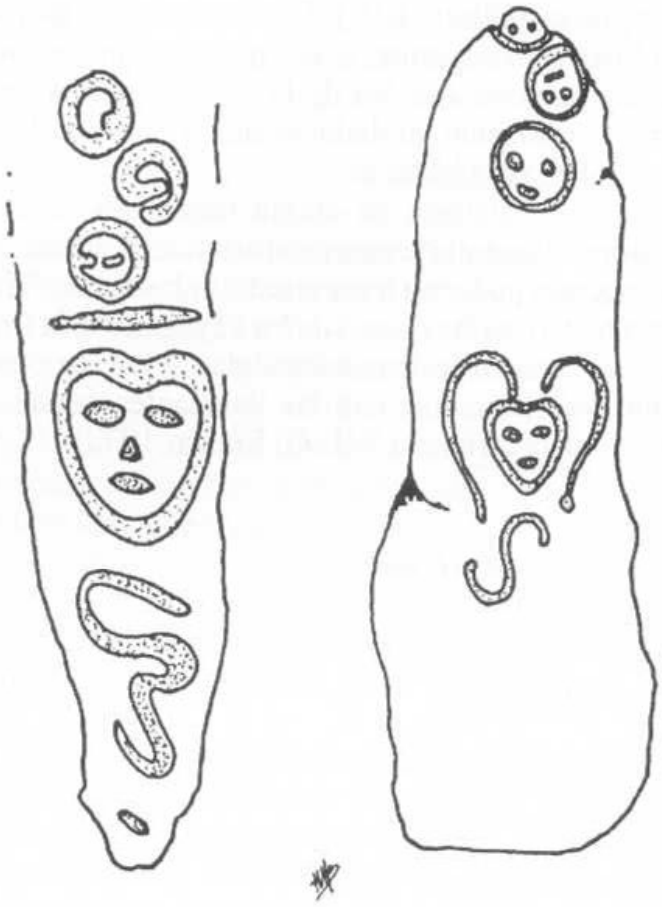
El probado nexo entre Corocote y el fuego es --a nuestro modo de ver-- el único motivo por el que éste puede permanecer junto a Guabancex en el mismo dibujo.

¿Quién si no la braza es la única capaz de evaporar al agua y así contener la tormenta? Esta significaba, pues, la vía idónea mediante la cual el behíque –presumimos–

podía lograr ahuyentar al demonio de Guabancex, representado en el ciclón o huracán.

Nótese también la posición que ocupa cada uno en la grafía. (Dibujo XIV). Corocote no sólo permanece en el extremo superior, si no que sus dimensiones son incluso mayores que las de la representación de Guabancex, en alusión, probablemente, a su poder de doblegar la fuerza del huracán.

En el sistema de magia numinosa de algunas culturas latinoamericanas existe esta misma concepción que creemos pudieron tener nuestros aborígenes "Cuando el viento derriba las chozas de los Payaguas de la América del Sur, agarran ramas encendidas y corren contra el viento amenazándole con las llameantes ramas ..para ahuyentar la tormenta." (J. G. Frazer, 1972).



Dibujo XXV.- Comparación de las asociaciones de las deidades Corocote y Guabancex, ejecutadas en Cuba y en la República Dominicana.

De la mitología aborigen a una tonada infantil....

Resulta sugerente que durante decenios, quizá siglos, haya figurado en el argot popular de los cubanos una simpática tonada infantil que reza "... que llueva,/ que llueva/ la Virgen de la Cueva...".

Una generación tras otra, de padres a hijos y de abuelos a nietos, la han articulado, en alguna ocasión, sin siquiera detenerse un segundo a pensar acerca del origen y sentido de lo que invoca el cántico. La relación existente entre la inmaculada figura devenida Santa para los cubanos y la ingenua deidad a la que nuestros primitivos habitantes denominaban Boinayel, escapa a cualquier alegoría que no sea procurar las lluvias en las épocas de seca.

En los Altos Pirineos Franceses, en el distrito de Argelís-Gazot, existe un cantón denominado Lourdes; es allí donde se erige el célebre santuario a la virgen de mismo nombre.

El santuario y la basílica fueron construidos en el lugar, en el cual la Srta.Bernadett Soubirous tuvo su visión mística el 11 de Febrero de 1858, cuando dentro de la gruta halló a la santa.

La Virgen de Lourdes toma el nombre de su lugar de origen. Auxiliadora de las personas desvalidas y enfermas, se cobijó en esta cavidad --dicen-- ya que por su interior corría un manantial de aguas medicinales, con las cuales podría beneficiar a todos aquellos que a

ella se acercaran. No se conoce de ninguna otra santa en el panteón católico que permanezca sola y alejada en una gruta.

No existe, sin embargo, ninguna a la que tengamos que acudir cuando la Naturaleza nos niegue ese preciado líquido, sin el cual no podemos vivir, para que éste se materialice en forma de lluvia.

Pudiéramos, por comparación, tratar de establecer analogías entre la Virgen de Lourdes y el culto aruaco de Boinayel. Tendríamos a nuestro favor la residencia común en un espacio cavernario. Es, sin embargo, diversa la índole de sus poderes y, por tanto, de lo que la invocación sugiere.

Los sexos, no nos resultan de especial trascendencia, conociendo la inflexión de la fonética hispana que sugiere la adscripción del nombre Boinayel, al sexo femenino. Es muy probable que luego de la "Cruzada Evangelizadora", iniciada por los conquistadores españoles en los albores de la décimo sexta centuria, 1510, durante el amplio proceso de mestizaje de nuestras razas y el devenido sincretismo de la religión en Cuba, se propiciara la confusión en el género de este personaje taíno, Boinayel.

Consideraremos el hecho de que los europeos recién llegados desconocían el lenguaje de los aborígenes y, aún aquellos que convivieron con los mismos, en algunas ocasiones, confundían o no entendían, completa y claramente,-- como reconociera Fray Ramón Pané-- las expresiones de nuestros primeros pobladores. "Y como no tienen ni letras ni escritura, no saben contar bien tales fábulas, ni yo puedo escribirlas bien. Por lo cual creo que pongo primero lo que debiera ser último y lo último primero. Pero todo lo que escribo así lo narran ellos, como lo escribo, y así lo pongo como lo he entendido de los del país."(J.J. Arrom, 1990: 28).

Nos resulta por lo anterior muy poco probable, a pesar del muy dilatado espacio temporal entre la aparición de la citada virgen y la prevalencia del mito en forma de tonada, que exista relación alguna entre estos dos personajes míticos.

Ahora nos quedaría demostrar de alguna manera la identificación del personaje Boinayel, con la virgen de la cual habla el cántico.

Pudiera postularse una relación entre el mítico Boinayel adorado por los aruacos y la virgen de ia canción, la que no tiene por qué formar parte del Panteón católico, ya que según han demostrado los estudios acerca de las religiones sincréticas, no siempre existe una relación simétrica entre las deidades que homologan sus funciones o patronímicos.

Resulta interesante constatar que, a no ser por la copla, la virgen de la invocación, carece de cualquier otro rastro en la tradición popular. Más sobresaliente aún resulta el hecho de que salvo la funcionalidad que se le atribuye en el texto --atraer la lluvia-- no posea ningún nombre identificativo que le conceda a su *status* de virgen, una dimensión particular. La de nuestra tonada carece de nombre y apellido. ¿Pudiera por esto afirmarse que es la virgen que nos ocupa un remanente de la cultura mítica aruaca y no una "advocación mariana"?

Si así fuere, deberíamos elaborar un meticuloso y coherente plan que garantizase el proceso de pervivencia y que explicase los avatares de la deidad Boinayel –ya transformada en Santa–, desde la época de la Conquista hasta la actualidad.

Sería imposible para nosotros elaborar en el momento actual una genealogía de la Virgen de la Cueva. Habría que indagar y rastrear sobre todo en la memoria popular, en los mecanismos, mitos y leyendas campesinas, así como en la rica y variada tradición oral de origen hispano para avanzar al respecto.

Es por ello, que nuestro mayor interés reside en alertar y llamar la atención acerca de las contradicciones y olvidos de que son víctimas las más elementales muestras de nuestra cultura. La Virgen de la Cueva se nos revela como uno de esos enigmas que merece la pena ser develados.

Bibliografía

Aleokshin, B. A. (1986). *Las ceremonias funerarias y la estratificación social de las sociedades antiguas.* Leningrado, U.R.S.S., Editorial Nauka.

Alvarez C., José (1956). *Arqueología Indocubana.* La Habana, Cuba, Publicaciones de la Junta Central de Arqueología y Etnología, Ucar García.

Alvarez C., José (1961). *Revisión Indoarqueológica de la Provincia de las Villas.* La Habana, Cuba, Publicaciones de la Junta Central de Arqueología y Etnología, Artes Gráficas.

Alzola, Concepción Teresa (1961). "Formas cantadas." Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, t.I.

Arrom, José J.(1989). *Mitología y arte prehispánicas de las Antillas.* México, D.F., Editorial Siglo XXI.

Arrom, José J.(1990).*Relación acerca de las antigüedades de los indios. Fray Ramón Pané*. La Habana, Cuba, Editorial de Ciencias Sociales.

Calvera, Jorge y Roberto Funes (1991). "Método para asignar pictografías a un grupo cultural." *Arqueología de Cuba y de otras áreas de las Antillas,* La Habana, Cuba, Editorial Academia.

Cardos de Méndez, Amalia (1990). "La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas." Seminario de Arqueología, México, D.F., Instituto Nacional de Investigaciones Históricas.

Casas, Fray Bartolomé de las (1912). *Historia de las Indias*. Madrid, España, Ediciones M. Aguilar.

Castellanos, Nilecta (1991). "Cerámica aborigen del sitio Ventas de Casanova." *Arqueología de Cuba y de otras áreas de las Antillas*. La Habana, Cuba, Editorial Academia.

Cazeneuve, Jean (1971). *Sociología del rito*. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu editores.

Cosculluela, J. (1965). *Cuatro años en la Ciénaga de Zapata*. La Habana, Cuba, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, p. 64-69, 96-97.

Dacal Moure, R. y M.Rivero de la Calle (1986). *Arqueología aborigen de Cuba*. Ciudad de La Habana. Editorial Gente Nueva, p.153.

Domínguez, Lourdes (1992). *Arqueología en el Centro-Sur de Cuba*. La Habana, Cuba, Editorial Academia.

Dorsey, V. J. Owen (1881). "Omaha Sociology." Washington, Third annual report of the Bureau of Ethonology.

Durán, Reyna (1983).*Excavaciones arqueológicas en el Estado de Táchira*. San Cristóbal, Venezuela. Dirección de Cultura y Bellas Artes.

"Estudios Arqueológicos."(1989). Departamento de Arqueología, Centro de Antropología, Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, La Habana, Cuba, Editorial Academia.

Fariñas, Daisy (1995). *Religión en las Antillas. Paralelismo y Transculturación*. La Habana, Cuba, Editorial Academia.

Fernández, Racso, José B.González *et al.*(1989). *Cueva plana nueva localidad del arte rupestre en la región pictográfica Habana- Matanzas*. (Inédito)

Fernández, Racso, José B.González y Daniel Torres (1993). "Carta Informativa No. 1."Epoca I, Proyecto Arqueológico Guatiao, Sección de Arqueología, Comité Provincial Espeleológico de Ciudad de La Habana, Sociedad Espeleológica de Cuba.

Frazer G., James (1972). *La Rama Dorada. Magia y Religión*. La Habana, Cuba, Editorial de Ciencias Sociales.

Godo, Pedro P. (1988). "Expresiones mitológicas en los burenes de Cuba." Anuario de Arqueología, Centro de Arqueología y Etnología, Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Cuba, Editorial Academia.

Guarch, José M. (1972). "Excavaciones en el extremo oriental de Cuba." (Primera parte del estudio del grupo cultural taíno de Cuba), Academia de Ciencias de Cuba, Serie Arqueológica, Núm. 1, La Habana, Cuba.

Guarch, José M. (1980). "Consideraciones acerca de la morfología y el desarrollo de los pictogramas Cubanos",

Cuba Arqueológica II, Santiago de Cuba, Cuba, Editorial Oriente.

Guarch, José M., César Rodríguez y Roxana Pedroso (1987). "Investigaciones preliminares en el sitio Chorro de Maíta." Comité Provincial del Partido de Holguín, Revista de Historia. Año II. Núm. 3, Holguín, Cuba, p. 25-40.

Harrington, R. Mark (1935). *Cuba antes de Colón.* La Habana, Cuba, Colección de libros cubanos, Cultural S.A.

Herrera, René y Charles Leroy Y. (1946). *La Caleta: Joya arqueológica antillana.* La Habana, Cuba, Editorial El siglo XX.

Jordán Cerdá, Francisco (1985). *25 000 años de la cueva de Nerja.* Salamanca, España, Gráfica Varona.

Lettres, C.V. (1780-1783). *Edifiantes et Eurienes*,París, nueva edición, VII.

Luben, Lino (1992). "Los hallazgos del Guacanayabo." Revista *Bohemia*, p. 61-63.

Lumbreras, Luis G.(1984). *La arqueología como Ciencia Social.* Colección Investigaciones, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba.

Martínez A., Felipe (1968). *Superposición cultural en Damajayabo*. La Habana, Cuba, Editorial Ciencia y Técnica.

Martínez A., Felipe (1980). *Arqueología de Maisí* II. Santiago de Cuba, Cuba, Editorial Oriente.

Morbán, Fernando (1994). *El arte rupestre de la Sierra Bahoruco. Una visión universal.* República Dominicana. Editora Taller C. por A.

Moscoso, Francisco (1986). *Tribus y clases en el Caribe antiguo.* San Pedro de Macorís, República Dominicana, Universidad Central del Este.

Moure R. Alfonso y Manuel González (1988). *El contexto del arte parietal. La tecnología de los artistas en la cueva de Tito Bustillo (Asturias).* Cantabria, España, Separata de "Trabajos de Prehistoria", Vol. 45.

Navarro B., Ernesto (1973).*Motivos de arte en la cerámica indocubana.*La Habana, Cuba, Escuela de Ciencias Biológicas, Universidad de La Habana.

Nuñez Jiménez, Antonio (1975). *Cuba: Dibujos Rupestres.* Lima, Perú, Editorial Gráfica.

Ortiz, Fernando (1943). *Las cuatro culturas indias de Cuba.* La Habana, Cuba, Biblioteca de estudios cubanos.

Ortiz, Fernando (1947). *El huracán.Su mitología y sus símbolos.* México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

Ortiz, Fernando (1947). "El dios 'llora-lluvias' de los indios cubanos." Revista *Bohemia.* Año 39.Núm. 28, La Habana, Cuba.

Pichardo M., Felipe (1945). *Caverna, costa y meseta, interpretaciones de arqueología Indocubana.* La Habana, Cuba, Biblioteca de Historia, Filosofía y Sociología.

Rodríguez, Caridad (1978). "Catálogo gráfico de los diseños decorativos en la cerámica taína de Cuba." Cuba Arqueológica I, Santiago de Cuba, Cuba, Editorial Oriente.

Rouse, Irvin (1942). *Arqueología en las lomas de Maniabón, Cuba.* Yale University Publications in Anthropology, 25, U.S.A.

Tabío, Ernesto y Estrella Rey (1965). *Prehistoria de Cuba.* La Habana, Cuba, Departamento de Arqueología, Academia de Ciencias de Cuba.

Tokarev, S. A. (1964). *Formas tempranas de religión.* Moscú, U.R.S.S., Pueblos de Australia y Oceanía.

Trincado, Nelsa, Nilecta Castellanos y Gloria Sosa (1973). *Arqueología de Sardinero.* Santiago de Cuba, Cuba, Editorial Oriente.

Vega, Bernardo (1987). *Santos, Shamanes y Zemíes.* Santo Domingo, República Dominicana, Fundación Cultural Dominicana.

Veloz, Marcio (1975). *Arqueología de la vida cotidiana.* Serie Científica IV, San Pedro de Macorís.República Dominicana, Universidad Central del Este.

Veloz, Marcio, Renato Rímoli, Renato Calderón y Joaquín Nadal (1975). *Arqueología de Punta de Garza.* Serie Científica IV, San Pedro de Macorís. República Dominicana, Universidad Central del Este.

Veloz, Marcio, Fernando Luna y Renato Rímoli (1979). *Investigaciones arqueológicas en la Provincia de*

Pedernales. República Dominicana. San Pedro de Macorís, República Dominicana, Universidad Central del Este.

Veloz, Marcio y Elpidio Ortega (1986).*Arqueología y Patrón de Vida en el poblado circular de Juan Pedro, República Dominicana.* República Dominicana, Museo del Hombre Dominicano.

Veloz M., Marcio (1991). *Panorama histórico del Caribe precolombino.* Santo Domingo, República Dominicana, Banco Central de la República Dominicana.

Yacobaccio, Daniel, Luis Borrero *et al* (1988). "Arqueología contemporánea Argentina. Actualidad y Perspectivas." Buenos Aires, Argentina, Editorial Búsquedas.

Ficha de autores

RACSO FERNANDEZ ORTEGA (1957)
Ingeniero industrial graduado en la URSS.Ha realizado expediciones arqueológicas en Uzbequistán. Es Miembro Ordinario, desde 1993, de la Sociedad Espeleológica de Cuba, y, también, miembro de la Sociedad Cubana de Antropología Biológica. Entre 1998 y 1999, participa en el proyecto internacional *Ubicación y reconocimiento del Camino Real Inca en la Sierra de Huancabamba, Piura*, (Perú).

JOSE B. GONZALEZ TENDERO (1966)
Miembro Ordinario, desde 1996, de la Sociedad Espeleológica de Cuba. Desde 1980, ha practicado labores de espeleo-buceo y Arqueología en varias expediciones internacionales.Ha sido presidente, por más de diez años, del Grupo Espeleológico Don Fernando Ortiz.

Ambos autores, en 1999, ganaron con el presente libro, el Premio de Investigación Cultural del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. En el año 2000, reciben mención en el Premio Anual del Centro de Estudios Martianos. Colaboran con el Centro de Antropología del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente y han participado en numerosos eventos científicos de Arte Rupestre, Espeleología, Antropología y Medio Ambiente. Tienen varios artículos publicados sobre el tema.

Indice de figuras

Dibujo I. Plano cartográfico del Salón del Gran Cemí y la Galería de los Guardianes, Caverna de Patana..... 22

Dibujo II. Vista frontal del petroglifo Núm. 3 (Boinayel o llora-lluvias) que da nombre al recinto (Salón del Gran Cemí) de la Caverna de Patana, Maisí, Guantánamo. En la actualidad se localiza en el Museo del Indio Americano, en Nueva York..... 23

Dibujo III. Vista posterior, con orientación al Norte, del petroglifo Núm.3; Salón del Gran Cemí, Caverna de Patana..... 24

Dibujo IV. Petroglifo Núm.1 del Salón del Gran Cemí, Caverna de Patana..... 25

Dibujo V. Vista general del Gran Mural (Núm. 2) grabado en un manto estalagmítico del Salón del Gran Cemí..... 30

DibujoVI. Petroglifo antropomorfo de contorno rectilíneo, Núm.4, del Salón del Gran Cemí..... 31

Dibujo VII. Representación del grabado Núm. 5 del Salón del Gran Cemí, Caverna de Patana..... 32

Dibujo VIII. Corte o sección de la galería de acceso al Salón del Gran Cemí, donde se ubican los petroglifos 8 y 9 (Centinelas pétreos)..... 33

Dibujo IX. Vista en planta de la ubicación de los petroglifos 8 y 9 (Centinelas Pétreos) en la galería de acceso al Salón del Gran Cemí..... 34

Dibujo X. Detalle de la grafia Número 8 (Centinela Pétreo o Mácocael) de la galería de acceso al Salón del Gran Cemí, Caverna de Patana..... 35

Dibujo XI. Representación del Petroglifo 9 (Centinela Pétreo o Mácocael) que con orientación Oeste-Noroeste, se localiza en la galería de acceso al Salón del Gran Cemí..... 36

Dibujo XII. Rostro antropomorfo que constituye el Petroglifo 10 de la Caverna de Patana..... 37

Dibujo XIII. Grabado Núm.6(Centinela Pétreo o Mácocael)de la Caverna de Patana, ubicado a pocos metros de la entrada de la Cueva del Jagüey..... 38

Dibujo XIV. Ilustración de la grafía Núm.7 (Conjunto Corocote-Guabancex) de la Caverna de Patana, localizada en una estalactita de la Cueva del Jagüey..... 39

Dibujo XV. Distintos tiestos de cerámica con la representación del Dios de la Lluvia Boinayel, localizados en Cuba..... 53

Dibujo XVI. Distintos tiestos de cerámica con la representación del Dios de la Lluvia Boinayel, localizados en Cuba..... 54

Dibujo XVII. Ubicación geográfica de los sitios arqueológicos, en los cuales se han encontrado representaciones cerámicas asociadas al numen aruaco Boinayel..... 55

Dibujo XVIII. Distintas representaciones asumidas por autores dominicanos como el Dios de la Lluvia Boinayel en la República Dominicana..... 56

Dibujo XIX. Diferentes representaciones de Guabancex, lo-

calizadas en sitios del oriente de Cuba..... 61

Dibujo XX. Diferentes representaciones de Guabancex, localizadas en sitios del oriente de Cuba..... 62

Dibujo XXI. Ubicación geográfica de los sitios arqueológicos de Cuba, en los cuales se han encontrado representaciones cerámicas asociadas a la deidad aruaca Guabancex..... 63

Dibujo XXII. Manifestaciones de la deidad Corocote, realizadas en la piedra en volumen, localizadas en sitios de Cuba y Haití..... 68

Dibujo XXIII. Manifestaciones de la deidad Corocote, en la cerámica, localizadas en sitios del oriente de Cuba..... 70

Dibujo XXIV. Ubicación geográfica de algunos sitios arqueológicos, en los cuales se han encontrado representaciones cerámicas, asociadas al numen aruaco Corocote..... 71

Dibujo XXV. Comparación de las asociaciones de las deidades Corocote y Guabancex, ejecutadas en Cuba y República Dominicana..... 76

Indice

Prólogo..... 7

Introducción..... 17

La Cueva de Patana..... 19

El Gran Centro Ceremonial..... 41

Para desentrañar el enigma de los petroglifos..... 45

Centinelas pétreos..... 47

Boinayel clama por la lluvia..... 49

Una deidad femenina llamada Guabancex..... 57

Corocote se refugia junto al agua..... 65

Corocote doblega a Guabancex..... 73

De la mitología aborigen a una tonada infantil..... 77

Bibliografia..... 81

Ficha de autores..... 89

Indice de figuras..... 91